

LA ACUARELA EN ANTIOQUIA

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN — Abril-Mayo 1987

BIBLIOTECA LUIS-ANGEL ARANGO, BOGOTA — Junio-Julio 1987

Débora Arango
Graciela Sierra
Jesusita Vallejo de Mora
Camilo Vieco
Gabriel Montoya
Humberto Chaves
Luis Eduardo Vieco
Pedro Nel Gómez
Eladio Vélez
Hernán Merino
Rafael Sáenz
Carlos Correa
José Restrepo Rivera
Gabriel Posada
Henry Price
Horacio Longas
Francisco Antonio Cano
Fernando Botero

LA ACUARELA EN ANTIOQUIA

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN — **Abril-Mayo 1987**
BIBLIOTECA LUIS-ANGEL ARANGO, BOGOTA — **Junio-Julio 1987**

Agradecimientos:

A los propietarios de las obras quienes generosamente las prestaron para la exposición: Gustavo Arbeláez, Graciela Sierra, Isabel Sierra de Henao, Victor González, Carlos Pérez, Jairo Chaves, Lucía Correa y hermanas, Marta Chaves de Lopera, Alba Luz Mesa, Eugenia Posada, Hernando Alvarez, Luisa Villegas de Cadavid, Gabriel Jaime Lopera, Inés Cano, Gustavo Vieco, Rafael Sáenz, Alvaro Marín, Raúl Vieco, Ariel Escobar, Familia Uribe Rodríguez, Jesusita Vallejo de Mora Vásquez, Gabriela Vieco, Alberto Sierra, Museo Pedro Nel Gómez, Museo de Arte Moderno de Medellín, Biblioteca Nacional.

A quienes colaboraron en la investigación especialmente: BIBLIOTECA PUBLICA PILOTO, FUNDACION ANTIOQUEÑA PARA LOS ESTUDIOS SOCIALES (FAES), Miguel Escobar, Constanza Toro, Jorge Cárdenas, Jesús Gaviria y Gustavo Arbeláez.

Curaduría:
Alberto Sierra

Fotografías:
Carlos Tobón
Daniel Cadena
Museo de Arte Moderno de Medellín

Coordinación:
Banco de la República
Con la colaboración del
Museo de Arte Moderno
de Medellín

Diseño y producción:
Banco de la República
Departamento Editorial

Impresión:
Banco de la República
Departamento Editorial

Presentación

La recuperación de las culturas regionales ha sido objetivo del Banco de la República. Dentro de este propósito se ha realizado esta investigación que recoge lo más importante de la producción acuarelista antioqueña.

La muestra, que reúne obras realizadas de 1852 a 1983 y cuenta con los principales acuarelistas, constituye además un recorrido histórico. En sus obras estos artistas interpretaron la cultura y el sentimiento antioqueño desde los paisajes montañosos hasta la intimidad del desnudo, sin olvidar las luchas sociales que han hecho el desarrollo de esta región.

La acuarela en Antioquia es otra investigación con la que se hará un aporte a la historia gráfica del país, empeño a través del cual se han logrado rescatar valores olvidados y desconocidos.

A las personas que se encargaron de la investigación y a quienes colaboraron con ellos, nuestros agradecimientos.

Darío Jaramillo Agudelo
Subgerente Cultural

La acuarela en Antioquia

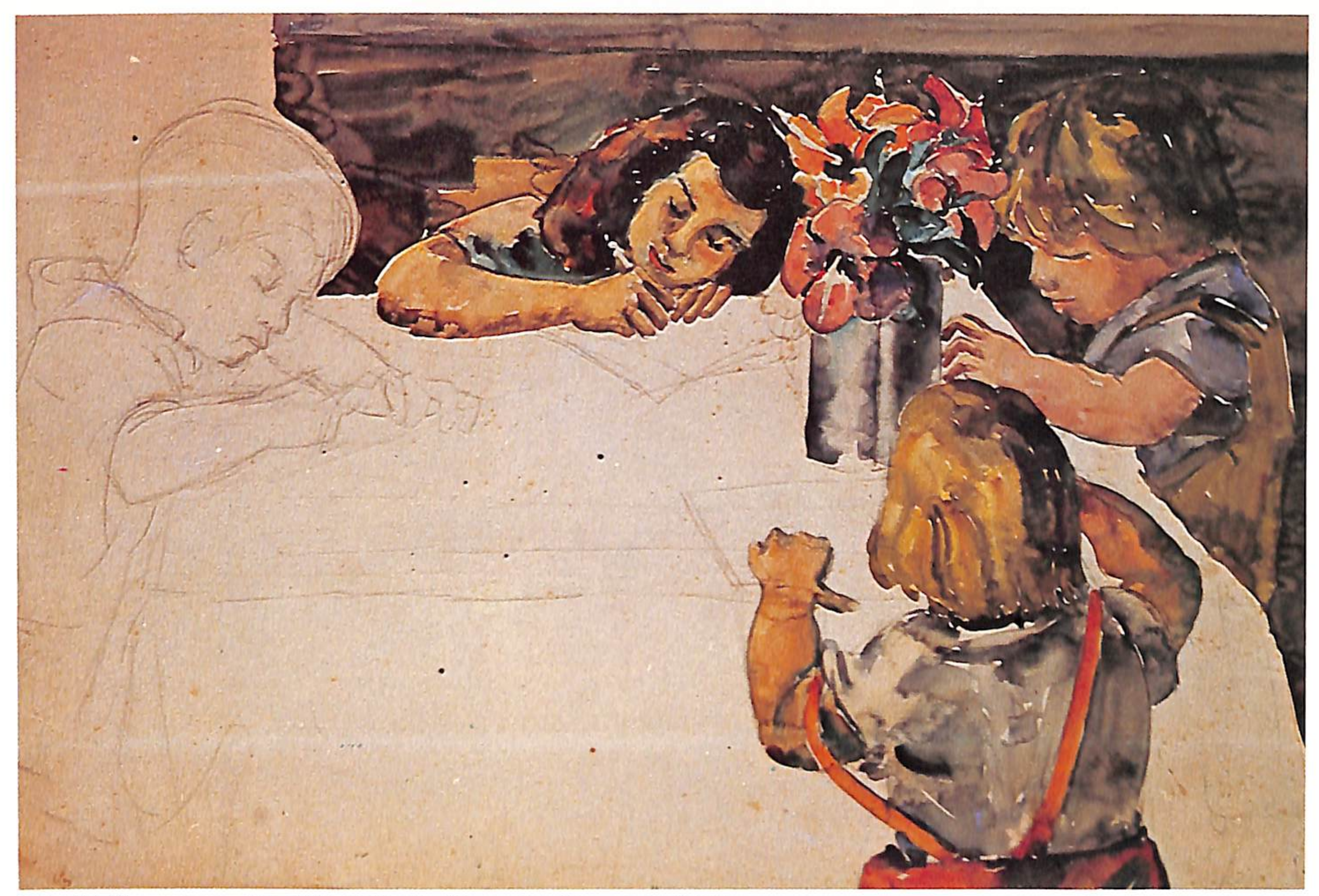
ALBERTO SIERRA M.
JESUS GAVIRIA G.

"La expresión plástica al agua es enormemente difícil. Expresar en ella lo viviente y lo no viviente y luego el 'rapport', la relación entre ambos, es cosa verdaderamente seria. Pero la acuarela puede llegar hasta los últimos límites de la gran pintura: en temática, en expresión plástica, en contrastes colorísticos, en campo espacial, en fuerza ilustrativa y decorativa" [1], decía Pedro Nel Gómez, y anteriormente, en 1946, a propósito de la exposición de Jesusita Vallejo de Mora Vásquez afirmaba lo siguiente: "¿Y qué es la acuarela? Algo 'inmaterial', sutilísima lámina de agua y 'sensación terrible' en la mano del pintor y del pincel. El espacio es creado por la sensibilidad del artista. La materia, esa relación profunda entre el 'paño', la fruta, el vidrio, el metal se busca por sensibilidad. El pintor vuelve unidad las dos antiguas entidades luz y materia, actúa en el límite de la construcción y en el principio de ella, por medio de la acuarela" [2].

La acuarela aquí es presentada evidentemente como un problema plástico; ha dejado de ser un simple auxiliar de la ingeniería o de expediciones científicas y aun de la pintura, para convertirse en un problema central del arte. Pero, ¿cómo explicarse que una actitud tal ante la acuarela haya tenido su clímax en Antioquia y especialmente en Medellín, como foco de irradiación de un grupo humano de características tan específicas?

1 "El culto de la acuarela", en Carlos Jiménez Gómez. *Pedro Nel Gómez*. Bogotá. Benjamín Villegas & Asociados, 1981

2 Pedro Nel Gómez, "La pintura de Jesusita Vallejo". En El Colombiano. Medellín. 2 de junio de 1946



Pedro Nel Gómez **"La familia"** 1940- 1945. 67 x 97 cms. Casa Museo Pedro Nel Gómez

En conversación con el pintor y crítico Jorge Cárdenas se habló de la afinidad existente entre la acuarela y el espíritu práctico del antioqueño. A propósito Rodrigo Arenas Betancur decía en 1957: ". . . Para mí el acuarelista es un repentista, alguien que improvisa. Yo creo que el alma del antioqueño tiene que ver algo con el espíritu de la pintura a la acuarela; quizá su trashumancia emocional y espiritual, quizá su condición de hombre de paso, de hombre errante" [3].

Además, no existiendo una tradición de la pintura a la acuarela en Colombia, ella resultaba atrayente para un espíritu aventurero. Era, por decirlo así, un territorio virgen, algo por "colonizar". Esta circunstancia, unida al carácter práctico con que se utilizó durante casi todo el siglo XIX, hizo que ella, como técnica específica, resultara afín a la concepción particular de lo real que Antioquia se estaba formando para entonces.

Ese interés por el conocimiento de lo propio no era más que el reflejo de lo que estaba pasando en todo el país. Hacia mediados del siglo XIX se vio por primera vez la necesidad de indagar acerca de la propia realidad tanto en el plano geográfico, como histórico, étnico, de recursos, etc.

Como era apenas obvio, la cultura intenta abandonar las antiguas imposiciones coloniales y en forma ingenua al principio, pero consciente, elige el camino de esta búsqueda. El costumbrismo se prestó más que ninguna otra corriente a la realización de este propósito. Al respecto, dice Rafael Maya: "El costumbrismo, en Colombia, fue algo

3 Rodrigo Arenas Betancur "Palabras en el agua y para el agua o sea sobre la acuarela", en El Correo, Medellín, 1o de noviembre de 1957



Henry Price **"Lavadoras de oro, río Guadalupe"** 1852 15 6 x 23 7 cms Biblioteca Nacional

más que una escuela literaria. Fue una modalidad del pensamiento nacional que involucró, en la amplia zona de sus posibilidades literarias, un conjunto de propósitos que fueron más allá del intento descriptivo. El costumbrismo aspiró a dar una explicación, sino profunda, sí muy acertada de la vida del país a mediados del siglo pasado, y a dejar consignados en sus páginas aspectos interesantes, unos fugaces y otros permanentes, de la vida política, social y religiosa, durante esa centuria fecunda, casi todo ello concebido con intención anecdótica y pintoresca" [4].

Tales esfuerzos, más o menos dispersos en tertulias y cenáculos, encuentran un eco institucional durante los gobiernos de Tomás Cipriano de Mosquera y José Hilario López a mediados del siglo pasado, cuando surge la idea de una Comisión Corográfica. "Ya desde 1839 una ley expedida el 15 de mayo había ordenado contratar dos ingenieros geógrafos para que hicieran 'la descripción de la Nueva Granada' y levantaran 'una carta general de toda ella y un mapa geográfico de cada una de sus provincias'" [5]. Pero no fue hasta 1849 cuando, bajo el gobierno de José Hilario López, se firmó un contrato entre la nación y el coronel Agustín Codazzi, para que éste dirigiera los trabajos de la Comisión a partir del 1o. de enero de 1850.

La Comisión estaba conformada, aparte de su director, por un secretario, el primero de los cuales fue Don Manuel Ancízar, un botánico, Don José Jerónimo Triana, ingenieros como Manuel Guerra Azuola, Manuel Ponce de León e Indalecio Liévano, además de una serie de

4 *Cuadros de costumbres*. Prólogo de Rafael Maya. Cali, Carvajal, 1969, pág 9

5 Andrés Soriano Lleras, *Itinerario de la Comisión Corográfica*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1968, pág 8



Pedro Nel Gómez
"Barequera" 1971
(Estudio para una talla en mármol)
76 x 56 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez

dibujantes encargados de ejecutar el registro gráfico de la Comisión. De éstos, el primero en vincularse fue el venezolano Carmelo Fernández. A éste lo reemplaza el inglés Enrique Price, quien ejerce su oficio de dibujante entre el 1o. de enero y el 31 de diciembre de 1852, período en el cual realizó más de trescientas acuarelas, correspondientes al viaje por Antioquia, Mariquita, Córdoba y Medellín [6]. Este dato es particularmente interesante para nosotros, puesto que es el primero en registrar la aparición de la acuarela en la Provincia. No obstante, lo anterior debe permanecer dentro de sus límites justos en lo que respecta a los orígenes de la acuarela en Antioquia, pues tanto por el objetivo del trabajo del artista como por su formación y características étnicas, permanece ajeno al espíritu que posteriormente va a informar esta actividad en la región. Basta comparar sus "lavadoras de oro" [7] con las "barequeras" que más tarde realizara Pedro Nel Gómez, para confirmar esta idea. Por último, entra a prestar sus servicios como dibujante el coronel Manuel María Paz, quien ejecuta cerca de dos mil láminas entre paisajes y cuadros de costumbres correspondientes a las antiguas provincias de Bogotá, Casanare, Mariquita, Neiva, Popayán, Pasto, etc.

Hasta el momento y con posterioridad a la emancipación del arte como manifestación autónoma del espíritu, había desaparecido casi por completo del territorio nacional. En el catálogo a la exposición Diez Maestros Antioqueños y refiriéndose al pintor Gabriel Montoya se afirma: ". . . vale recordar el olvido inexplicable de la tradición y de los

6 Ibid. pág. 18

7 Album de la Comisión Corográfica. lámina 15

Francisco Antonio Cano
"Niño con violín" 1915, aprox.
38 5 x 31 cms.
Inés Cano



medios técnicos en que el país se había sumido después de la emancipación y la entrega de los artistas a una pintura iconográfica, aplanada, carente de significado, casi siempre anónima. Estas características estaban muy agudizadas en nuestro departamento, cuando irrumpieron Cano y su escuela para iniciar la tradición plástica que nació grande por un designio que permanece sin esclarecer" [8].

No obstante la acuarela no ser por extensión una sección importante en la obra de Francisco Antonio Cano, su mención se hace indispensable para comprender el origen y la madurez de la pintura a la acuarela en Antioquia.

Pero si no es directamente, dentro del ámbito de la acuarela donde este artista ejerce su influencia, ¿entonces en dónde radica su importancia? En primer término, su concepción del arte como un hecho autónomo y no como técnica auxiliar del conocimiento. En segundo lugar, su preocupación por el oficio, por la excelencia técnica, que rechaza la ingenuidad; aquello que alguna vez Eugenio Barney Cabrera llamó "la originalidad de la incapacidad". Y por último, la introducción del estudio directo de la naturaleza en la enseñanza "académica" de la pintura. Oigámosle: "Es un poco mortificante ver que la perfección que se encuentra en algunas obras esté lograda sobre dibujos de origen extranjero, cuando no sería necesario sino una dirección acertada y el abandono de la desconfianza y de la pereza, para conseguir en poco tiempo el principio de una educación artística bastante a obligar a cada estudiante a buscarse un camino de originalidad en sus producciones,

8 Gabriel Montoya, en Catálogo de la exposición Diez Maestros Antioqueños, Cámara de Comercio de Medellín, 1981, pág. 12



Francisco Antonio Cano. **"Vasija de barro"** 1892. 38.5 x 30 cms. Inés Cano

con solo aficionarse al estudio del natural, una vez que tuviera los conocimientos indispensables para ir por su propia cuenta a sacar inspiración de esa fuente inagotable. Ya en ese estado aprender algunas reglas de composición que le sirvieran de guía a su talento, no sería nada difícil, y podríamos aspirar a poseer no muy tarde, un núcleo de escuela patria" [9]. Para Cano el método más eficaz para llegar a tal resultado sería la relación directa con la naturaleza, el estudio del natural, siempre y cuando ella se oriente y sea enmarcado por una "dirección acertada", llevando así al artista a la consecución de algunas reglas "que le sirvieran de guía a su talento".

Este método, aplicado por el maestro en su labor docente, marca la creación artística de toda una generación de pintores y se podría decir que de toda una escuela. Es por este motivo que afirmamos la importancia de Francisco Antonio Cano dentro del proceso de formación de la acuarela en Antioquia.

Los primeros en recibir y asimilar la fecunda lección de Cano fueron tres pintores que iban a cumplir más tarde un papel básico dentro de la escuela antioqueña. Fueron ellos: Gabriel Montoya, Luis Eduardo Vieco y Humberto Chaves. Estos comenzaron a recibir lecciones del maestro una vez regresó de Europa en el año 1902, donde había estudiado en las Academias Julian y Colarossi bajo la dirección de Constant, Colin y Prinet [10]. Estas lecciones privadas se prolongaron hasta 1911, cuando, por iniciativa de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, se fundó el Instituto de Bellas Artes, del cual Cano fue el

9 Francisco Antonio Cano. "Exposición", en: La Patria, Medellín, 30 de octubre de 1905

10 Francisco A. Cano, en Catálogo de la exposición "Diez Maestros Antioqueños, *Op. cit.*, pág. 8


Humberto Chaves "**Libro, jarra y pincel**" c. 1920. 10 x 14 cms. Jairo Chaves Villa.

primer director. En 1913 viaja a Bogotá y encarga a Chaves, su discípulo preferido, de la clase de pintura en el Instituto. Al tomar esta determinación, Cano impulsó la formación de artistas maestros, que garantizaran la transmisión de los principios que serían el núcleo de escuela patria.

Humberto Chaves (Medellín, 1891-1970) fue el principal heredero de los principios de su maestro, transformándolos, enriqueciéndolos y poniéndolos al servicio de una visión de lo real que excluía toda mediación poética. Chaves acerca la pintura a la tierra, es decir, su concepción de la realidad es inmediata, visual, casi retiniana. Esta manera particular de mirar el mundo lo aproxima a lo cotidiano, a lo familiar: costumbres, gestos, lugares.

Con esta actitud, Chaves representa un hito importante en la historia del arte antioqueño al recoger valores de una tradición artística que, aunque corta, no es por esto menos tradición. Chaves toma de los primitivos artistas preacadémicos su amor por lo propio, por el registro de una realidad que se quiere tomar tal cual es, sin afeites "esteticistas". Pero este interés por lo vernáculo está muy lejos de lo ingenuo. No se podían desconocer las lecciones de Francisco Antonio Cano. Se pasa así de la academia al realismo; un realismo tal que a fuerza de destreza se vuelve casi fotográfico.

Pero lo dicho hasta ahora podría dar una idea falsa o al menos incompleta de la obra de Chaves. Podría deducirse que el ojo del pintor no traspasa los límites de la visión; que su mundo sólo se compone de





Luis Eduardo Vieco "**Parque de Berrío**" 1901 21 x 16 cms
Gabriel Jaime Lopera

Gabriel Montoya
"**El maestro Rivillas**" 1897
31 x 20 cms
Hernando Alvarez y Sra

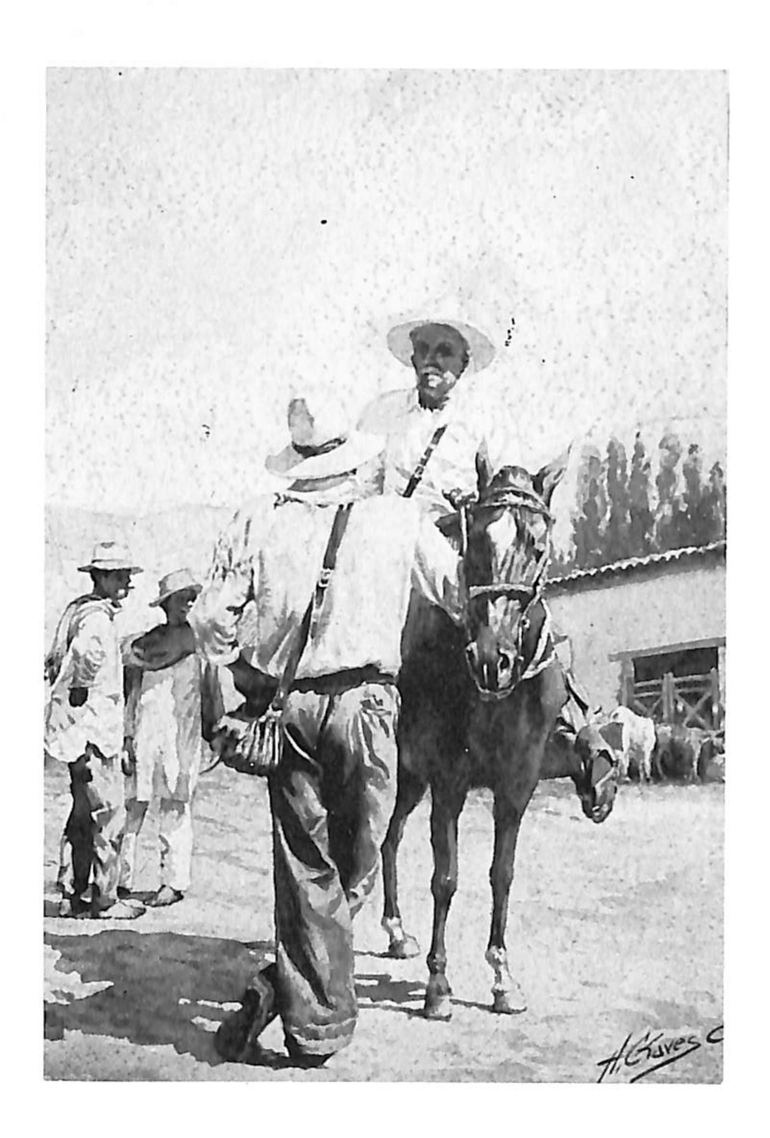
luces, sombras, volúmenes. Sólo que una concepción particular del costumbrismo (que preferiríamos llamar realismo) impide esta desviación: "El costumbrismo en el arte —dice su hijo Chaves Villa— es la primera manifestación de los pueblos al dar vida a la imagen interpretativa de los hechos y gentes nativas" [11]. Obviamente, se trata de algo más que del mero registro, pues éste, por sí mismo, es incapaz de dar "vida a la imagen interpretativa" de hechos y gentes. Estos gestos, estas costumbres sólo adquieren vida en cuanto devienen en relaciones sociales: "Las nacionalidades aportan lo más sustantivo de sus costumbres elevadas a la categoría de movimientos estéticos, en sus relaciones sociales" [12]. El hecho estético es por esencia social. Que el arte no tenga otro sentido y función que lo social evitando, es obvio, el difícil escollo del documento, fue lo que Humberto Chaves legó a la generación siguiente. Tal como se evidencia en el comentario de su hijo Humberto Chaves Villa, a partir del cual notamos la lección de una experiencia anterior.

—A ella, aunque algunos años mayor que Chaves, pertenece Gabriel Montoya (Medellín, ¿1870?-1925). Este artista aprendió de Francisco A. Cano "una cierta manera". En él, las enseñanzas del maestro no tropezaron con la dificultad que impone una mirada a lo real, a lo social —como diría Chaves—, tal vez sea por ello por lo cual la pintura de Montoya no tiene una verdadera trascendencia social, sin que por esto se demerite su calidad como pintor. Sus acuarelas *El músico* y *Campesina de Santa Elena* son prueba suficiente.

11 Humberto Chaves Villa, "Arte costumbrista", en *Espacio del arte*, Medellín, Imprenta de la Universidad de Antioquia, 1955, pág. 113

12 Ibid, pág. 114

Humberto Chaves
"Campesinos" c. 1930
42 5 x 28 5 cms
Colección particular Medellín



La mirada de Luis Eduardo Vieco (Medellín, 1882-1955) apunta a otro aspecto de lo real. Con las armas de Cano enfrenta lo que se despliega ante sus ojos: el espectáculo del crecimiento urbano. Desde niño, el taller de ebanistería de su padre y los ratos de ocio que éste dedica a la práctica de la acuarela lo iniciaron. Con él empezaba a crecer la ciudad, y en el papel quiso registrar este proceso. Ya lo bello no es la única categoría válida; es la escueta e irreverente toma de la naturaleza por el hombre la que se ofrece a los ojos del artista. Es en este momento cuando la historia se vuelve preocupación principal. La escenografía urbana, siempre cambiante, va a enmarcar la existencia del hombre. Luis Eduardo Vieco le presenta a sus contemporáneos el espacio donde se desarrolla un devenir, una acción. Por vía del registro de lo urbano se retoma la función social. Esta sensibilidad urbana crea el marco propicio, a nivel de la pintura, para la aventura en la cual se comprometió el arte en Antioquia en los años siguientes: la ciudad. La intención urbana que Vieco inicia se pone de manifiesto cuando se compara su *Pareja de campesinos* de 1935 con el óleo *Horizontes* que Cano pintó en 1913.

Alumnos de Chaves y Montoya, fueron Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez. "Nací el 4 de julio de 1899 en Anorí, un pueblito del nordeste antioqueño perdido entre las últimas estribaciones y serranías de la Cordillera Central de los Andes colombianos, antes de que los valles del Cauca y del Magdalena se confundan en las sabanas de la costa caribe" [13], nos dice Pedro Nel Gómez. Esta región es esencialmente

13 "Mi pueblo y mi infancia", en: Carlos Jiménez Gómez, *Op. cit.*



Gabriel Montoya
"Campesina de Santa Elena" 1916
47 x 35 cms
Gustavo Arbeláez

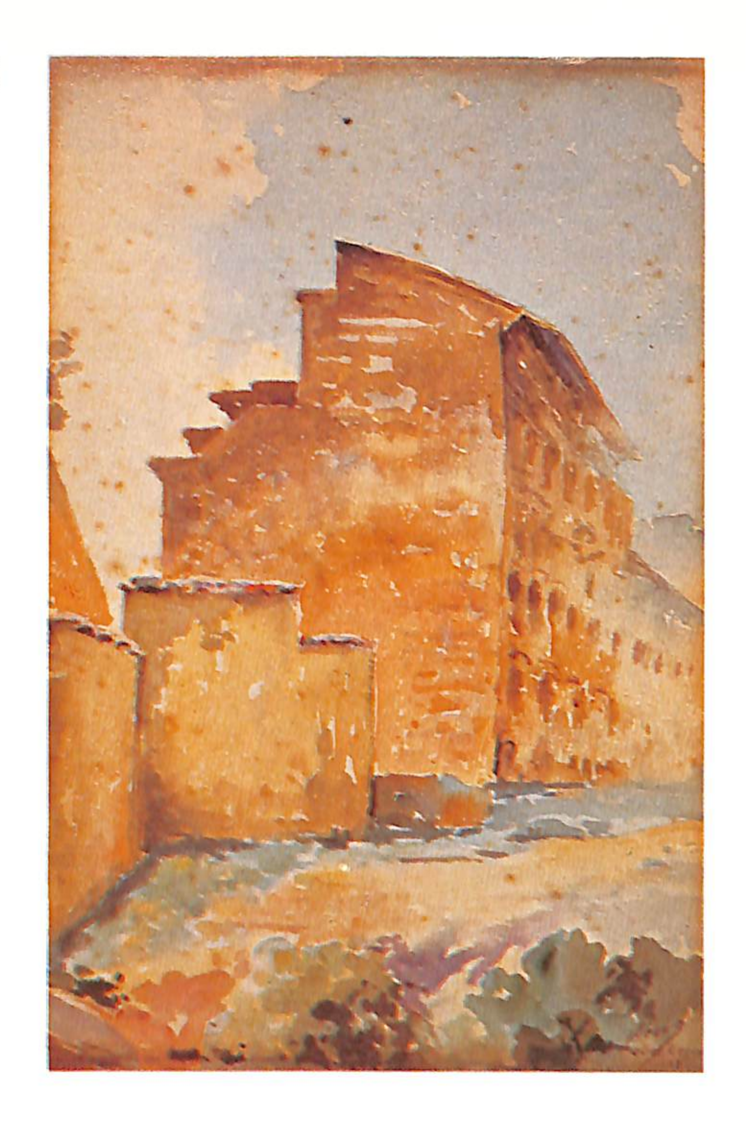
minera, abrupta, hostil; los hombres y mujeres que, desnudos, trataban de extraer la riqueza que ríos y cañadas se empeñaban en esconder, marcaron para siempre la sensibilidad del futuro artista: "En Anorí, en mi infancia, conocí la minería directamente. Sin ganadería, sin agricultura y sin café, constituía realmente el único patrimonio colectivo de las gentes del común. Lo que he pintado en mis cuadros, en mis frescos, no lo inventé, lo bebí en la realidad [14]. Todo lo que en adelante aparecerá en su extensa obra estaba ya allí: el hombre en lucha con la naturaleza, el trabajo como gesta; no el desnudo, sino los cuerpos desnudos de esos hombres y esas mujeres; en fin, todo ese enorme fresco que el pintor iba a pasar más tarde a los muros y al papel.

En 1910 se trasladó a Medellín. "Aquí estudié con dos maestros, Humberto Chaves y Gabriel Montoya, que me enseñaron lecciones de dibujo, color y composición [. . .]. Estudié ingeniería, arquitectura y urbanismo, profesiones que ejercí y enseñé por muchos años [. . .] Estas profesiones no sólo me dieron un modo de vida sino que me infundieron también mi devoción apasionada por el mundo de la ciencia, por los grandes constructores de los sistemas que han ido abriendo cauce al progreso de la humanidad" [15].

En esta etapa de su formación artística hay un nombre al cual no se la ha dado la importancia que realmente merece. Se trata de Humberto Chaves. Pedro Nel mismo minimiza la influencia de su maestro en la génesis de su obra, actitud tan injusta como ingrata. En el artículo "Arte costumbrista" encontramos ideas que sin lugar a duda vienen a seña-

14 "Los mineros nacen con el fresco", en Carlos Jiménez Gómez. *Op. cit.*

15 "Años de juventud, Idem



Luis Eduardo Vieco
"San Roque" 1928
24 5 x 16 cms
Alvaro Marín

lar la dirección que Pedro Nel Gómez le daría al arte antioqueño. Ya se había apuntado el carácter social que Chaves y su hijo señalaron como esencia de lo estético. Sería ocioso insistir en la presencia de esta concepción en la pintura de Pedro Nel. Pero hay más todavía; dice Chaves (V): "el arte costumbrista sólo puede adquirir verdadera importancia histórica cuando se desenvuelve por los cauces de la acción común, es decir cuando no está condicionado al interés de los grupos dirigentes y lógicamente habla el idioma de la nacionalidad" [16], y más adelante agrega: "el marco histórico dentro del cual agitan su existencia estos pueblos de América, propicia un arte de romances en el que se mezclan lo épico con lo puramente erótico [. . .] Allí se hacen prospectos de nueva vida, sobre el rigor de la inclemencia social que los aflige. Aquí el clamor contra la opresión es una voz que tiene ámbito recogido, pero que indudablemente ensanchará sus horizontes una vez tenga la urgencia de hacerlo" [17].

La idea de un arte de destinación masiva, su compromiso con la historia, su carácter épico son cuestiones que informan toda la pintura de Pedro Nel. No se sabe si el discípulo escuchó estas ideas de boca de su maestro; sin embargo son éstas eco de una realidad que ya estaba necesitando un testigo.

Pedro Nel Gómez recoge esta tradición en sus dos vertientes. De un lado, el realismo que en él se torna mítico, y de otro la acuarela. "Antes de viajar a Europa hice varias exposiciones individuales, dos de ellas en mi propia casa, la última solamente de acuarelas [. . .] Yo diría que la

16 Humberto Chaves Villa, *Op. cit.*, *pág. 115*

17 Idem

Luis Eduardo Vieco
"Puente de Guayaquil"
22 x 14 cms
Gustavo Vieco

acuarela fue mi educación; en su arduo aprendizaje me hice pintor" [18].

Nunca antes en el país un artista había decidido montar una exposición suya exclusivamente de acuarelas, y en Bogotá, en 1924, con Eladio Vélez muestra sus trabajos en esta técnica. "El maestro Francisco A. Cano, quien visitó la exposición, les dijo: ¿Cómo resultaron acuarelistas ustedes? Gabriel Montoya y yo fuimos los primeros profesores de pintura en Antioquia y ni él ni yo lo somos" [19]. No se tienen elementos suficientes para darle respuesta a la pregunta de Cano; sin embargo, sólo existen dos posibilidades: o aprendieron por su propia cuenta o fue Humberto Chaves el responsable de su aprendizaje.

En 1925 Pedro Nel Gómez viaja a Europa. Por esta época el país atraviesa una bonanza económica debida fundamentalmente a las divisas provenientes de la indemnización por la pérdida del Canal de Panamá, del café y de la naciente industria. Se iniciaba la modernización del país. Debido a este proceso, la nueva clase de industriales necesitó de técnicos calificados con el objeto de asesorar y entrenar personal. Técnicos que el país no poseía y cuya importación el nuevo capital facilitaba y aun exigía. El Instituto de Bellas Artes de Medellín no se sustrajo a esta tendencia, llamando como profesores de pintura a tres artistas extranjeros: el belga Georges Brasseur, de tendencia clasicista; el inglés Jack Scott (Sasaki), quien cultivó una especie de impresionismo, y el alemán Kurt Lash, de orientación modernista. Estas posturas no parecieron afines a la dirección realista que la

18 *"El culto a la acuarela", en: Carlos Jiménez Gómez. Op. cit.*

19 Libardo Bedoya Céspedes. "Eladio Vélez, gran maestro de la pintura", en: El Colombiano. Medellín, 17 de octubre de 1982. pág. 9

Luis Eduardo Vieco
"Pareja de campesinos" 1939
26 x 36 cms.
Gustavo Arbeláez





Luis Eduardo Vieco
"Escenografía"
14 x 22 cms.
Gustavo Vieco

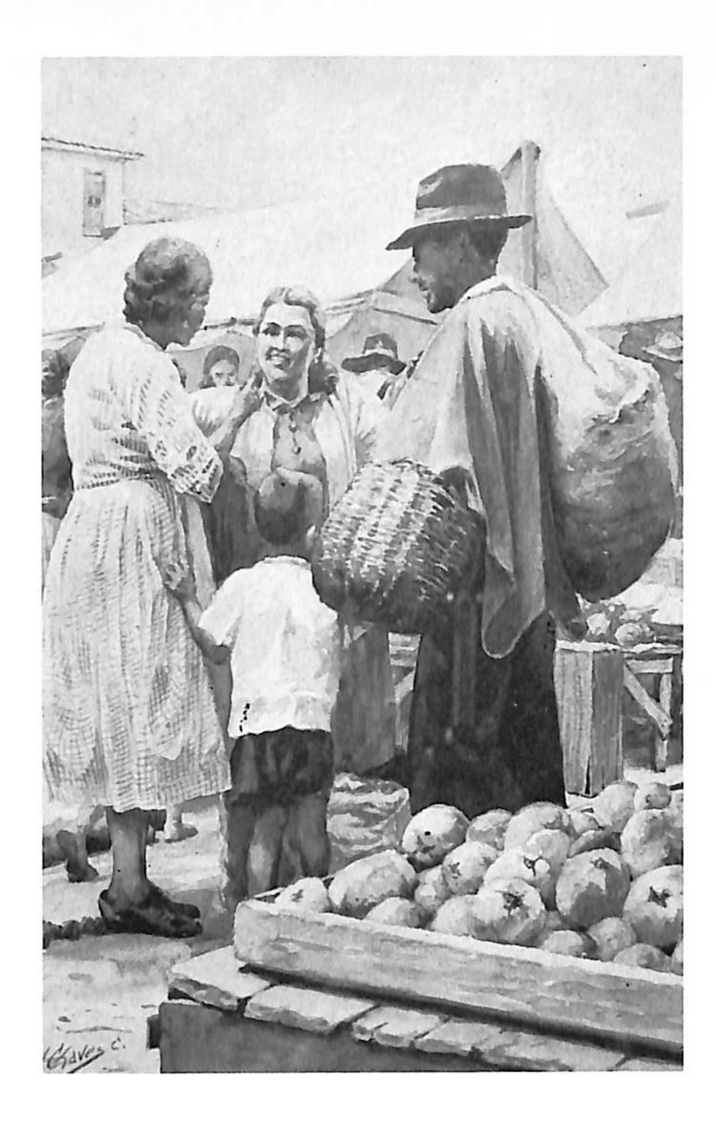
acuarela antioqueña ya había tomado como suya para entonces. Es así como en estos años el desarrollo de la pintura, concretamente de la acuarela, siguió su marcha hacia nuevas posibilidades expresivas de espaldas a los extranjeros.

Durante estos años Pedro Nel se halla en Europa completando su formación artística: "Después de vivir dos años en Bogotá, me fui a Europa en un barco alemán, entrando por Holanda y Bélgica en la primavera de 1925. Me interesaba mucho conocer a Rembrandt [. . .] especialmente sus retratos, que, como dice Georg Simmel, por oposición a los italianos, cerrados e intemporales, poseen una vida vivida, mucha dinámica y toda la movilidad de la vida síquica" [20]. En París se interesó en Cézanne y los impresionistas, lo mismo que en Courbet y Daumier: "era la lección de la luz" [21].

Pero su meta era Florencia. Frente a los frescos de Giotto y Masaccio, Pedro Nel encontró la confirmación de sus ideas acerca de la pintura y de la función que ésta estaba destinada a cumplir. De Masaccio, sobre todo, le interesó su manera de humanizar el mito; de Giotto, su fidelidad a lo real, y de ambos la forma de relacionar eficazmente al hombre y al paisaje. Ya en 1924, como afirma Alvaro Medina: "Con su acuarela *En el platanal* Pedro Nel plasmó una escena campesina compuesta por el fragmento de una casa en el primer plano y cinco figuras femeninas con ollas y platones a la sombra de los plátanos. Por primera vez, la figura adquirió tanta importancia como el paisaje y no apareció ociosa sino trabajando [. . .] se dejaba de mirar el paisaje solitario desde la

20 "Mi encuentro con los holandeses", en Carlos Jiménez Gómez, *Op. cit.*

21 Idem.



Humberto Chaves
"En el mercado" c. 1930
47 x 29 cms
Colección particular Medellín

distancia y se le comenzaba a mirar de cerca sin olvidar la actividad del hombre en el paisaje" [22]. En otras palabras, hombre y paisaje se relacionan por medio del trabajo.

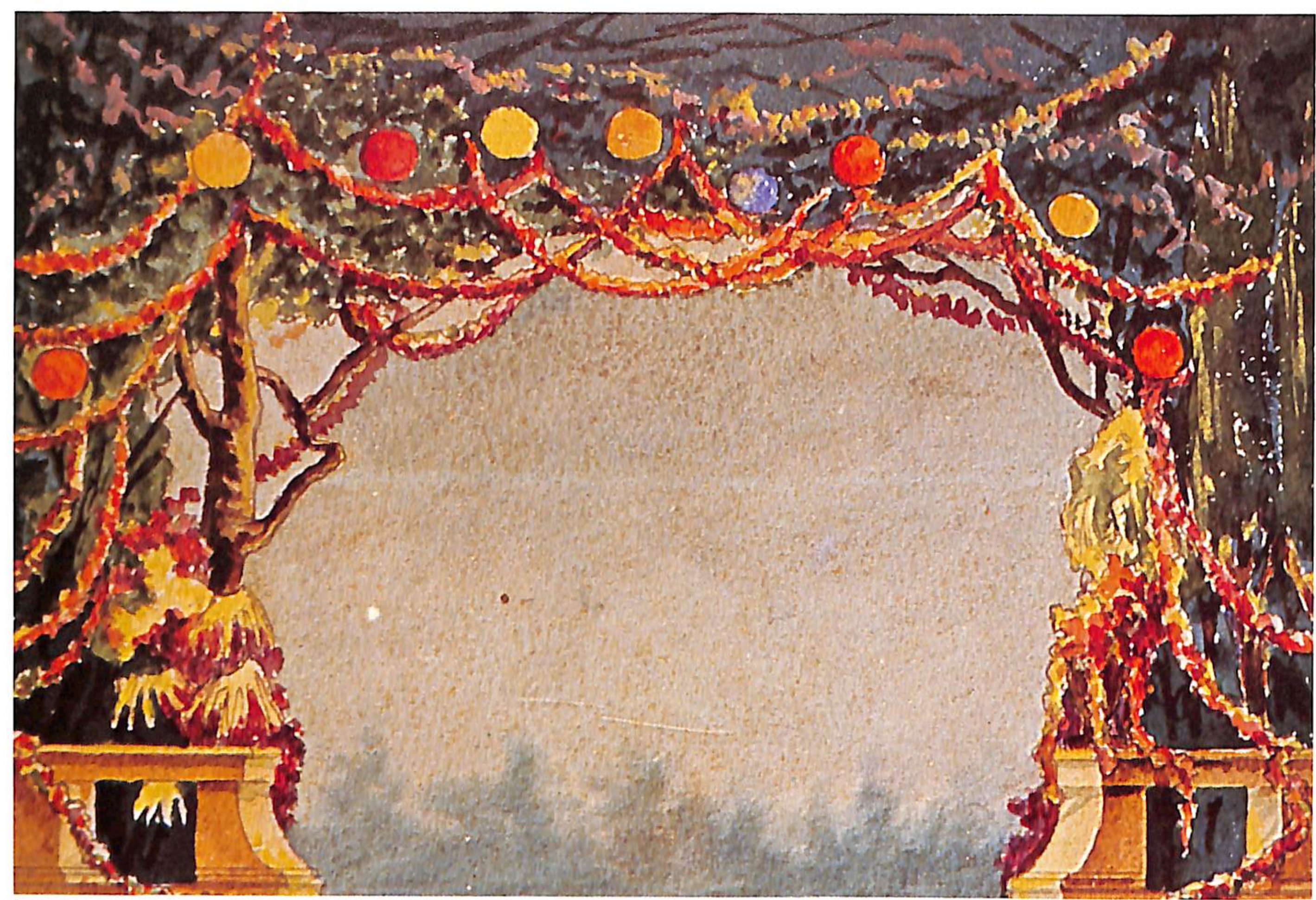
Por estos años la pintura italiana había agotado la visión futurista. El culto a la máquina, al progreso, a la dinámica, ya no al movimiento sino a la velocidad, saturaron para entonces sus posibilidades expresivas. No obstante Pedro Nel iba a encontrar en estos principios materia suficiente para enfrentar la realidad que encontraría a su regreso al país a principios de 1931: la industria naciente, el proceso de urbanización, la presencia de las masas, en fin, la modernización que comenzaba a sacudir las estructuras heredadas del siglo XIX.

Con respecto al clima artístico de la Italia de finales de los veinte dice Beatriz González: "En el momento de la llegada de Pedro Nel, surge el movimiento *novecento* que tomó la dirección de la *pittura metafisica* [. . .] Su maestro se llamaba Felice Carena (1879-1965) y se ha considerado creador de una pintura dentro del espíritu de la tradición enmendado gracias a unas instancias actuales [. . .] En resumen, Felice Carena fue un pintor que trató de unir la tradición renacentista con el expresionismo; este espíritu es afín al de su discípulo Pedro Nel, quien presenta a lo largo de su obra idéntico conflicto" [23].

Equipado con estas herramientas, Pedro Nel regresa con la firme intención de narrar la gesta de su pueblo: "Una hora verdaderamente germinal, fue aquella que podemos situar hacia el comienzo de los

22 Alvaro Medina, *Procesos del arte en Colombia*, Bogotá, Colcultura, 1978, Biblioteca Básica Colombiana núm. 34 pág. 179

23 Beatriz González, "El precio de la patria Pedro Nel Gómez 1899-1984", en Boletín Cultural y Bibliográfico, Bogotá, Banco de la República, 1984, vol. XXI, núm. 2, pág 22



Luis Eduardo Vieco **"Escenografía"** 14 x 22 cms Gustavo Vieco

años treinta de nuestro siglo. Buen número de los pintores jóvenes de entonces acabábamos de desembarcar de Europa y traíamos nuestro equipaje lleno de lecciones y de sueños para el futuro. Pero debimos empezar por la protesta social, por la solidaridad con el nuevo país, que comenzaba a enderezarse de su postración centenaria" [24]. Resumiendo, Pedro Nel había encontrado el gran tema de su pintura: Colombia como proceso histórico. A propósito, Jaime Barrera Parra recuerda: "Era necesario llevar hasta las paredes toda la vida nacional en sus formas frescas, en sus expresiones ingénitas. No la Colombia gubernamental ni la administrativa, la Colombia de los tedéum y de los ministros en cubilete, sino todo un país en su bloque crudo: el de las minas, el de las factorías, el de las faenas rurales, el de las estaciones de ferrocarril, el de las bananeras y las huelgas" [25].

En este momento es urgente la mención a Eladio Vélez (Itagüí, 1897-Medellín, 1967) para tener una visión más completa de la dirección que toma para entonces la acuarela en Antioquia. Compañero de estudios y hasta ese entonces "entrañable amigo de Pedro Nel" [26], iba este artista a elaborar una teoría y una práctica de la pintura más comprometidas con el arte que con las ideas: "Un pequeño cuadro de Cézanne que vi en París y en el cual hay dos o tres frutas, bastaría para hacer célebre a aquel maestro" [27]. Es decir, para Eladio Vélez lo importante en pintura no era el *que* sino el *cómo*. Tal postura no implica, en Eladio, la intención de darle la espalda al proceso histórico en el cual Colombia se había comprometido; significa tan sólo que el artista elige una opción diferente: "Soy temperamentalmente pintor" [28].

24 "El comienzo de nuestra transición", en Carlos Jiménez Gómez. *Op. cit.*

25 Jaime Barrera Parra, citado por Beatriz González. *Op. cit.*, *pág. 29*

26 "Eladio Vélez, maestro del pincel", reportaje de Ruy Blas, en revista Gloria, Medellín, septiembre-octubre de 1948

27 Idem

28 Idem



Débora Arango. **"13 de junio"** 1953. 38 x 56 cms. Museo de Arte Moderno de Medellín.

Es así como el paisaje no es para Eladio Vélez el solo escenario de una acción; es fundamentalmente el espectáculo que se despliega frente a los ojos del artista y del cual "extraía el alma del color purificado y fascinante, desbrozado de accesorios inútiles e inspirado en las obras de Corot, que influyó notablemente en su espíritu" [29]. Todo esto maduró a la sombra de las lecciones recibidas en la Academia Real de Roma, en la de Bellas Artes de Florencia y especialmente en las Academias Julian y Colarosi de París, donde también fue asistente en el taller del escultor Marco Tobón Mejía.

Este momento fundamental en la breve historia del país encontró en la provincia más que en la capital su conciencia. Desde esta situación marginal, el arte se comprometió con lo protagónico y en Medellín la vocación de testigos halló en la acuarela el vehículo idóneo. La madurez que exigía tanto el proceso interno del arte que se venía haciendo, como el momento histórico del cual quiso tomar fuerza, sólo fue posible a partir de la acumulación de experiencias que protagonizaban los dos artistas a que nos referimos. El interés de Humberto Chaves por la significación de lo inmediato vino a enriquecerse con la experiencia europea de Vélez y Pedro Nel. Lo propio encúentra en lo universal su eficacia.

Por otra parte, la vocación docente continuaba intacta como una de las funciones del artista. A su regreso, ambos quisieron sembrar en sus alumnos el germen de su particular concepción de la esencia de "lo estético". Pedro Nel quería que todo aprendizaje técnico se volcara en

29 Libardo Bedoya Céspedes, *Op. cit.*, pág. 9



Pedro Nel Gómez **"La danza de las chapoleras"** 1936 41 x 54 cms Casa Museo Pedro Nel Gómez

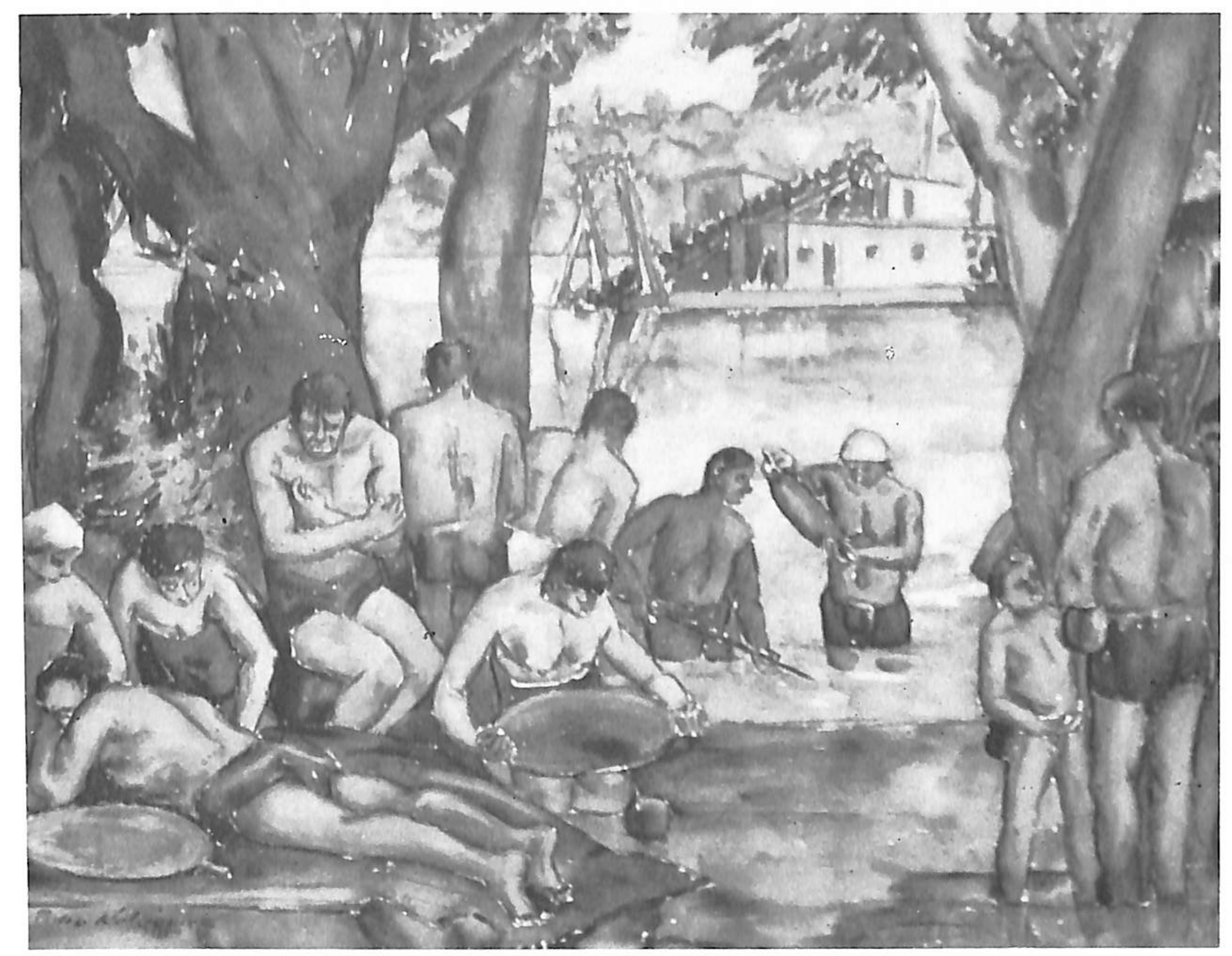
el compromiso frente a una realidad que, según sus propias palabras, "era la modernización incipiente que daba sus primeros coletazos sobre el edificio de nuestro orden antiguo. Pobreza, proletarización, migraciones campesinas interurbanas, urbanización, desempleo, violencia, huelgas, lucha por la tierra, asomos amargos de renovación cultural y cambio de valores, . . ." [30].

Mientras tanto Eladio Vélez defendía otros principios, aunque en realidad se trataba de defender uno solo: la libertad. Esta en Pedro Nel se desplegó en el ámbito de la sociedad que lo recibió; en Eladio la noción de libertad fue un problema de independencia. A diferencia del primero, quiso ser un artista más que un testigo. Por otra parte, "cada cual —dice— produce según sus inquietudes intelectuales. Fray Angélico no podía pintar demagogia como Diego Rivera, ni éste como aquel actitudes beatíficas" [31].

Como vemos, la época exigió del artista una toma radical de posición. Alfonso López Pumarejo se había impuesto la tarea de dotar al país de instituciones acordes con la nueva realidad que se venía gestando en lo social, en lo político, en lo económico y en lo cultural. El movimiento obrero comenzaba a tomar conciencia de su papel y a organizarse. A su regreso Pedro Nel halló en Medellín el espectáculo de una nueva realidad: el pueblo se había tomado las calles: "Fue durante la semana del paro, en junio pasado. La ciudad zumbaba dentro del silencio medroso. Obreros insomnes, camiones con ametralladoras y soldados. Ni un tranvía, ni un carro. En la estación del

30 "El comienzo de nuestra transición", en Carlos Jiménez Gómez, *Op. cit.*

31 "Eladio Vélez, maestro del pincel, pág. 66

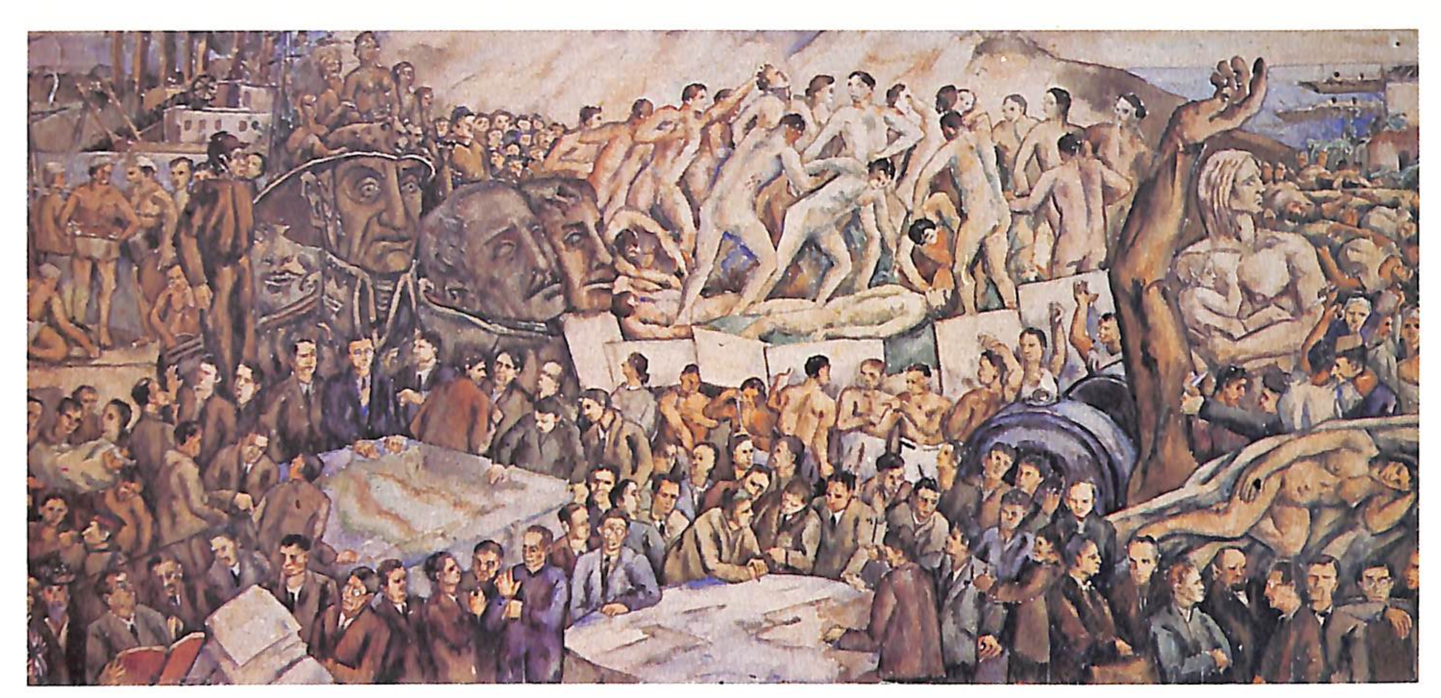


Pedro Nel Gómez "**Los barequeros**" 1936 48 x 60 cms Casa Museo Pedro Nel Gómez

ferrocarril los trenes se echaban a rodar por las carrileras. Todo el barrio de Guayaquil parecía en la espera de una Comuna. El estado capitalista se alzaba en grandes bloques de cemento, de hierro y papel de código. ¿Qué iba a pasar? Iba a pasar algo. Frente al bar del hotel Europa comenzó a desfilar una procesión de mujeres, las mujeres de los obreros, esas que hemos visto en las acuarelas de Pedro Nel, orgullosas, maternales, febriles. Las que dan los hijos para el taller y para la guerra, las que arrullan con cantos y con besos la revolución, vestidas de púrpura. Dentro de ese tropel clamoroso regido por la asimetría de la vida, bajo el relámpago de las banderas negras, un hombre de marfil parecía presidir el desfile. Alguien dijo: Pedro Nel Gómez. No era el capitán comunista, no era el agente de la Unir, ni el representante del sindicato: era menos o más que eso, era el relator de esa procesión revolucionaria.

"En la tarde de ese día se produjo un choque con el ejército, y de él resultó un obrero muerto". En su estado de ánimo, este episodio habría de marcarlo profundamente. Momentos después le decía a Jaime Barrera Parra: "—¡Qué belleza, Jaime, qué belleza! He visto la Revolución con mis propios ojos" [32]. Todo el espectáculo de una realidad exigió de repente un testigo y un intérprete. Pero ese testimonio ya no podría circunscribirse al ámbito privado de la pintura de caballete: "—Me voy a la región minera —nos dijo ayer— para ver el mazamorreo, el poema de la batea. Tengo que pintar unos sábalos. Todo eso hay que llevarlo a los muros, junto con los niños del pueblo.

32 Jaime Barrera Parra, citado por Beatriz González. *Op. cit.*, págs. 29-30



Pedro Nel Gómez "**La República**" (boceto para el mural del Concejo de Medellín) 1934-1936. 64 x 137 cms. Casa Museo Pedro Nel Gómez.

Es una tarea que casi me oprime por su profundidad y por su riesgo". Y por último, para que no quedaran dudas acerca del compromiso que el momento y su propia sensibilidad le impusieron, le decía a Barrera Parra: "Hay que trabajar, hay que trabajar y hay que trabajar. En este país está todo por hacer. Hay que distribuir sobre el área de la república todos los artistas para que se dediquen a la interpretación de la vida nacional, para edificar la monografía de la patria" [33]. Esta concepción iba a hallar por fin su materialización en los frescos del Palacio Municipal de Medellín, obra que el artista realizó entre 1934-1938, período de la "revolución en marcha".

Pero Pedro Nel no sería el único en opinar acerca de la función de la pintura en épocas de transición. Eladio Vélez defendería una visión totalmente opuesta sobre todo en lo referente a la relación arte-política: "Desde hace mucho tiempo vengo criticando las ideas demagógicas de muchos pintores, no sólo de Colombia sino de todos los países. Dije en un reportaje, hace años, que el arte se ha puesto al servicio de la política" [34]. En su opinión "los pintores que se llaman revolucionarios han arrollado en el mundo a la juventud induciéndola a entrar en ese movimiento y tratando de hacerla creer que el arte del pasado son cenizas. El resultado está a la vista: esa pintura ha significado realmente proclamas políticas. En mi concepto, el arte como expresión pura de la belleza hoy casi no existe. Este fue el producto de una civilización que ya pasó y cuyos últimos representantes fueron los impresionistas, a quienes debe abonárseles, al menos su gran sinceri-

33 Ibid. pág. 26

34 "Eladio Vélez, maestro del pincel". *Op. cit.*



Eladio Vélez **"La playa de Cahen"** 1927 17 x 24 cms Carlos Pérez

dad". Y termina diciendo: "A raíz de la primera guerra mundial las dictaduras comenzaron a imponer un arte nuevo. En Italia se llamó fascista; en Rusia proletario; en Alemania nazista y en esa forma el arte vino a desarrollar una labor política, cuando su misión es muy otra"[35].

Nos encontramos, pues, frente a dos posiciones radicalmente opuestas. Por un lado, el compromiso con lo social, que lleva inevitablemente a la destinación masiva de la pintura y a su voluntad de mover a la acción; y por otro, la pintura como práctica íntima, destinada al disfrute privado y más preocupada por los valores plásticos que por las urgencias políticas. Pero mirar al pasado cuando el país se empeñaba precisamente en desembarazarse de él, no era opción atractiva para esa generación. Es así como el énfasis que Pedro Nel le dio a la divulgación de sus ideas inclinó la balanza a su favor.

De nuevo la docencia, cumpliría su papel. En torno a esta ebullición de ideas y proyectos, la historia de la acuarela antioqueña encontraría nuevo impulso; pero sin embargo la deseada función política del arte no podía usufructuar para sí misma esta nueva visión de lo real. En esta escuela, responsabilidad de Pedro Nel, se formaron miradas que hallaron de nuevo en el espectáculo de lo común un tema digno también de la pintura. Es así como Emilia González de Jaramillo Vieira, Luz Hernández, Laura Restrepo de Botero Mejía, Graciela Sierra M., María Uribe Isaza, Jesusita Vallejo de Mora Vásquez y Débora Arango realizan en 1937, en el Palacio de Bellas Artes, una exposición de acuarelas donde los temas elegidos no tenían nada de épicos: "la flora

35 Ibid. pág. 66

Pedro Nel Gómez
"María Luisa Agudelo" (madre) 1933
31 x 18 cms
Casa Museo Pedro Nel Gómez

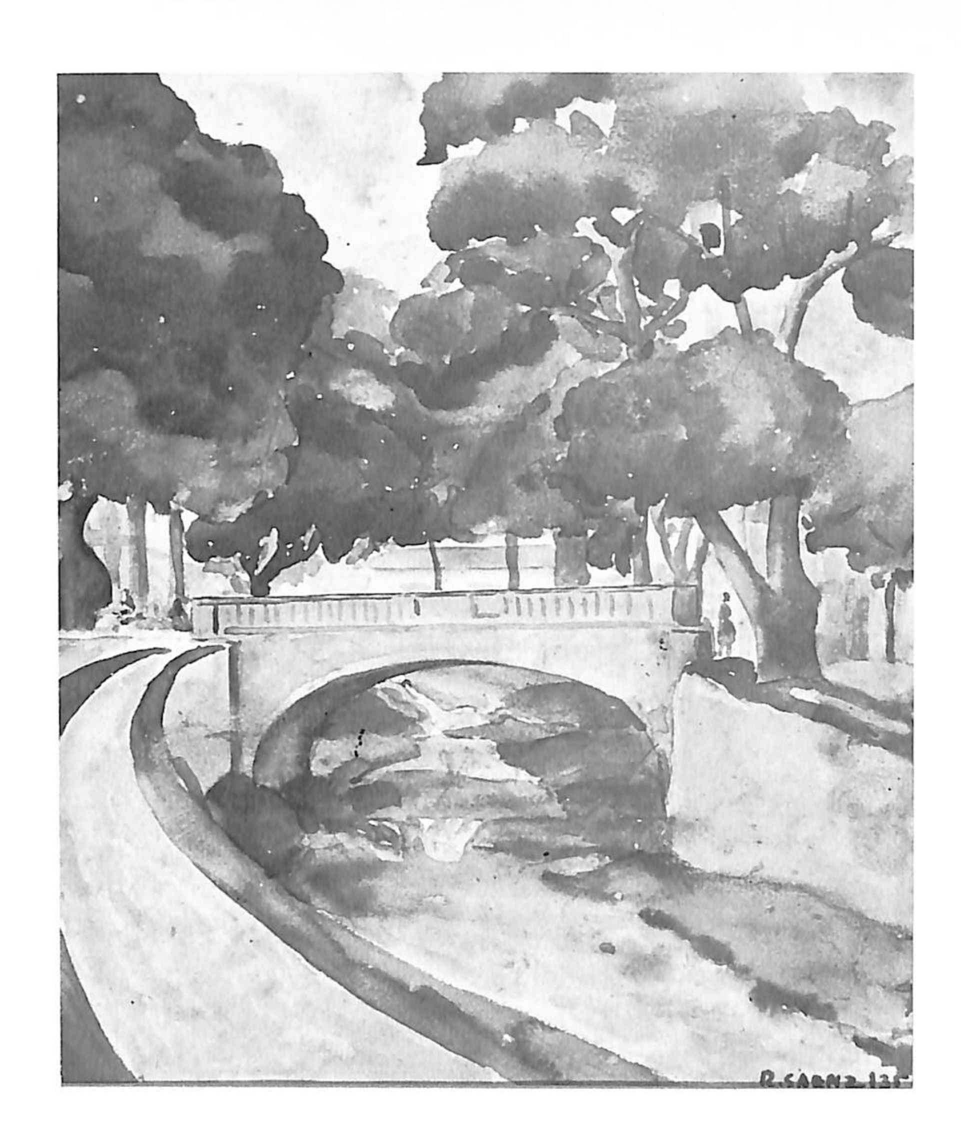


tropical, el paisaje tropical, las frutas del trópico y tipos populares [36]. Las lecciones de Pedro Nel iban despojándose poco a poco de la carga política para algunas de sus alumnas; pero las transformaciones sociales no habían agotado aún sus posibilidades. A esta urgencia entregaron su trabajo Débora Arango y Carlos Correa.

Ya con sus frescos en el Palacio Municipal, Pedro Nel introdujo el arte dentro de la polémica nacional. De alguna manera había logrado su propósito: la pintura ya no era cosa de minorías, la opinión estaba involucrada. Pero no fue hasta 1939, con la exposición que organizó la Sociedad de Amigos del Arte en el Club Unión de Medellín bajo el título de Salón de Artistas Profesionales, cuando Débora Arango obtuvo el primer premio por sus desnudos y escenas tomadas de la vida real y tratadas en una forma cuya crudeza vendría a radicalizar aún más las opiniones. Las posiciones opuestas de Pedro Nel y Eladio Vélez se volvieron irreconciliables, motivando dos opciones antagónicas: pedronelismo y eladismo. Así "podrían llamarse las dos divisas pictóricas que extravían a nuestros ingenuos cuadros discipulares" [37]. Laureano Gómez en 1937 había sentado su posición al respecto: "Es inaudito que individuos que no poseen la técnica, la escuela, el dibujo y el genio de los grandes maestros digan que hasta ahora no se ha expresado nada, y que son ellos los que con sus groseros dibujos y su colorido *incipiente*, vacilante e inhábil, van a expresar las emociones de la época moderna. El expresionismo es, únicamente un disfraz de la inhabilidad y una manifestación de la pereza para adquirir la maestría

36 Exposición de pintura, Medellín, julio de 1937, en Catálogo de Débora Arango Exposición retrospectiva 1937-1984, Biblioteca Luis Angel Arango, Museo de Arte Moderno de Medellín, 1984

37 "J una fatalidad pictórica", El Colombiano, Medellín, noviembre de 1935, en Catálogo de Débora Arango, *Op cit.*, pág. 2



Rafael Sáenz
"Puente en la playa" 1935
31 5 x 27 cms
Victor González

en el dominio de los medios artísticos. Nada de lo que produce sobrevivirá al ruido con que su aparición es saludada" [38]

Nunca antes una exposición de pinturas dio lugar a tanta violencia verbal. El diario conservador La Defensa, de Medellín, se refería en los siguientes términos respecto a los desnudos de Débora: "¿Usted, artista 'insigne', por qué no muestra la realidad de ese arte, presentándose usted en la misma forma en que exhibe sus cuadros obscenos? ¿Por qué no pone a un ladito el cuadro, y en una mesa, se 'pone' usted en la misma posición y forma para que se vea que sí sabe pintar? ¿No se pondría colorada mortal (. . .)? ¿Y esos que defienden ese 'arte' prestarían a sus hijas, esposas, hermanas y madres como modelos para que fueran exhibidas en carne y hueso en la misma forma? (. . .)" [39].

Pero también hubo palabras —no propiamente venidas de la izquierda— que señalaron el significado de tales trabajos. En su columna Rúbrica de J. José Mejía y Mejía apuntaba: "Hay que darse cuenta del valor estético de estos cuadros y echar a un lado la absurda gazmoñería de quienes van a una exposición de arte pensando en los siete pecados capitales. . ." [40]. Tibia pero sincera, la opinión de ciertos sectores se hizo pública. ¿Desde 1934 Pedro Nel Gómez había comprometido su pintura con intereses obviamente molestos? El desnudo, despojado de connotaciones "estéticas" se presentaba sin remordimientos a toda mirada. ¿Por qué, entonces, las voces de determinados grupos iban a guardar su "indignación" para referirse a la obra de Débora Arango y no a la de su maestro? No puede haber más que una

38 Laureano Gómez, 1937, en Alvaro Medina, *Op. cit.*, pág. 326

39 P. Roca, "Vi y Oí" La Defensa, Medellín, octubre de 1940, en Catálogo de Débora Arango, *Op. cit.*, pág. 37

40 "Etica y estética" en Catálogo de Débora Arango, *Op. cit.*, pág. 5



Pedro Nel Gómez "**Gaitán ante las multitudes**" 1942 35 x 50 cms Casa Museo Pedro Nel Gómez

explicación: el compromiso de Pedro Nel quiso dejar intacta la moral ambiente. Su concepción del desnudo, aprendida en los frescos de Masaccio, no hirió ninguna sensibilidad moral de tales grupos más dispuestos a perdonar el radicalismo político que el cuestionamiento de su particular concepción de la moral. No era tolerable que una joven artista se atreviera a afirmar: "En mi concepto el arte no tiene nada que ver con la moral: un desnudo no es sino la naturaleza sin disfraces, tal como es, tal como debe verla el artista: un desnudo es un paisaje en carne humana. La vida, con toda su fuerza admirable, no puede apreciarse jamás entre la hipocresía y entre el ocultamiento de las altas capas sociales; por eso mis temas son duros, acres, casi bárbaros; por eso desconciertan a las personas que quieren hacer de la Vida y de la Naturaleza lo que en realidad no son. Me emocionan las escenas rudas y violentas; por eso pinté 'los matarifes'. Me gusta la naturaleza en todo su esplendor; por eso pinto paisajes y desnudos. Yo creo que por esto no soy inmoral" [41].

Lo que los desconcertó no fue la presencia del desnudo sino la valentía con la cual Débora Arango enfrentó el tema. Mientras Pedro Nel eleva el desnudo a fuerza social y mítica, su discípula hace de él un arma para librar una batalla moral.

Los años cuarenta sorprendieron a Débora Arango y a Carlos Correa en un instante definitivo de su formación mientras el maestro consolidaba una posición irrevocable: la de poner el arte al servicio de la patria. Sin embargo, tal decisión halló un tropiezo. A raíz de los frescos

41 "Débora Arango, mujer valiente. Su concepto de la vida y de la naturaleza". El Liberal, Medellín, 3 de octubre de 1940, en Catálogo de Débora Arango, *Op. cit.*, pág. 26

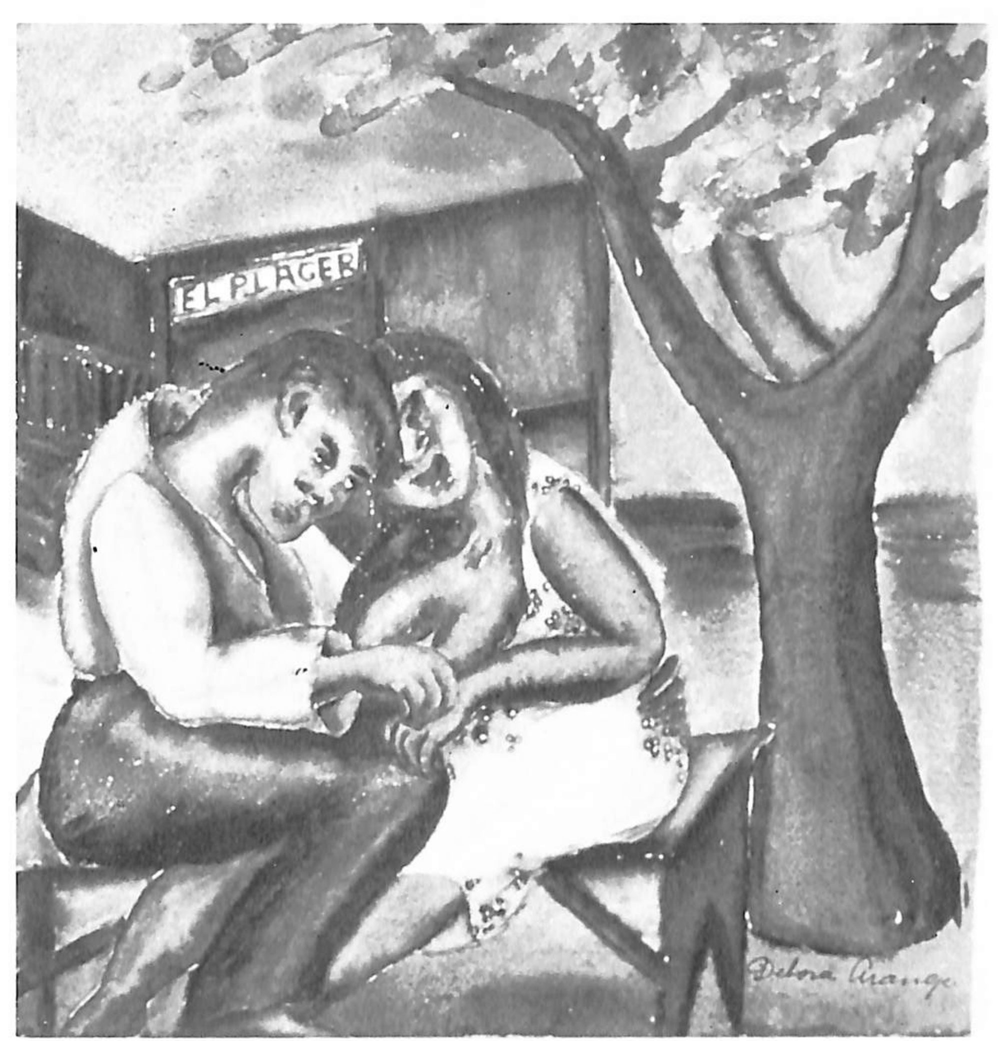


Carlos Correa
"Paisaje" 1934
39 x 28 5 cms
Familia Uribe Rodríguez

realizados en el Palacio Municipal de Medellín, "en los cuales el artista —dice Enzo Carli— había tratado los problemas de su pueblo y de la economía del país con profunda participación humana y elocuente realismo. . ."[42], los muros de los edificios públicos se le negaron por imposición estatal durante los años siguientes. Paradójicamente, esta oposición al trabajo mural de Pedro Nel Gómez traería consecuencias positivas para el desenvolvimiento de lo que ya entonces merece el nombre de escuela de acuarelistas antioqueños. Era el momento apropiado para que la acuarela conquistara aquello que una particular tradición venía imponiéndole desde sus orígenes: la que exigía del artista fidelidad tanto al "oficio" como al imperativo de ponerlo al servicio de lo real.

La acuarela en manos de sus alumnos tomaría del fresco la fuerza suficiente para hallar el camino que la condujera hacia el estatus de "Arte para el Público". Al no existir el fresco, la acuarela, como un estadio preparatorio de aquel, se convierte en el principal soporte de los principios que Pedro Nel y sus alumnos compartían. La exposición de arte nacional en Medellín en 1944, y dentro de ella la sección de artistas independientes, respaldada por el "Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de las Américas", fue la primera confrontación que con el público se hizo de los resultados que la acuarela lograra para entonces. En éste se pusieron a consideración principios como éstos: 1o. El arte es una de las formas de la actividad humana, necesario al desenvolvimiento de los pueblos [. . .] 3o. Pro-

42 Enzo Carli, "Algunos conceptos críticos internacionales sobre la obra del maestro Pedro Nel Gómez A.", en *Pedro Nel Gómez: 50 años de labor intelectual: 1917-1967*. Exposición retrospectiva Homenaje a la Universidad Nacional en su centenario. Extensión Cultural Municipal, Medellín, 1967, pág. 1



Débora Arango "**El placer**" 1939 33 x 31 cms Alberto Sierra



Débora Arango "**Retrato de Eladio Vélez**", 1934 27 x 23 cms Museo de Arte Moderno de Medellín



Carlos Correa "**Niña con Cristo**" 1929 17 x 15.5 cms Graciela Sierra

pendemos por la instauración del fresco en el país como pintura para el pueblo [. . .] 5o. El arte tiene su propia política [. . .] 12. Una revolución en el arte es un florecimiento y 13. Lo grandioso en el sentido heroico de nuestra época será uno de los grandes objetivos de los Artistas Americanos" [43]. Este manifiesto lo firmaron Rafael Sáenz, Gabriel Posada Zuloaga, Pedro Nel Gómez, Débora Arango Pérez, Octavio Montoya, Jesusita Vallejo, Graciela Sierra, Maruja Uribe, Laura Restrepo.

Simultáneamente otras concepciones se pusieron a consideración del público. Dice Marco A. Peláez: "Muchos otros acontecimientos artísticos de importancia se registraron en la ciudad durante esta temporada, entre los cuales merecen especial mención la exposición de pintura de Ignacio Gómez Jaramillo y la de los seudoclásicos Eladio Vélez, Gustavo López, Luis E. Vieco, Humberto Chaves y Apolinar Restrepo, abiertas en el Club Unión y en el edificio del teatro "La Avenida", respectivamente [44].

En esta temporada las distintas direcciones que venían adoptando los acuarelistas antioqueños se delimitan perfectamente. Sin embargo, todas ellas, igualmente revolucionarias. Unas con un claro compromiso político: Pedro Nel, Débora Arango, Carlos Correa; otras, que desde una postura más íntima, tienen de lo real una visión también inédita: Jesusita Vallejo, Graciela Sierra, Maruja Uribe, etc. Privada o pública, la pintura a la acuarela se había empeñado en realizar su función renovadora, ya que la "clase de pintura", la reunión de plantas

43 Manifiesto de los artistas independientes de Colombia a los artistas de las Américas, en Catálogo de Débora Arango. *Op. cit.*, pág. 59

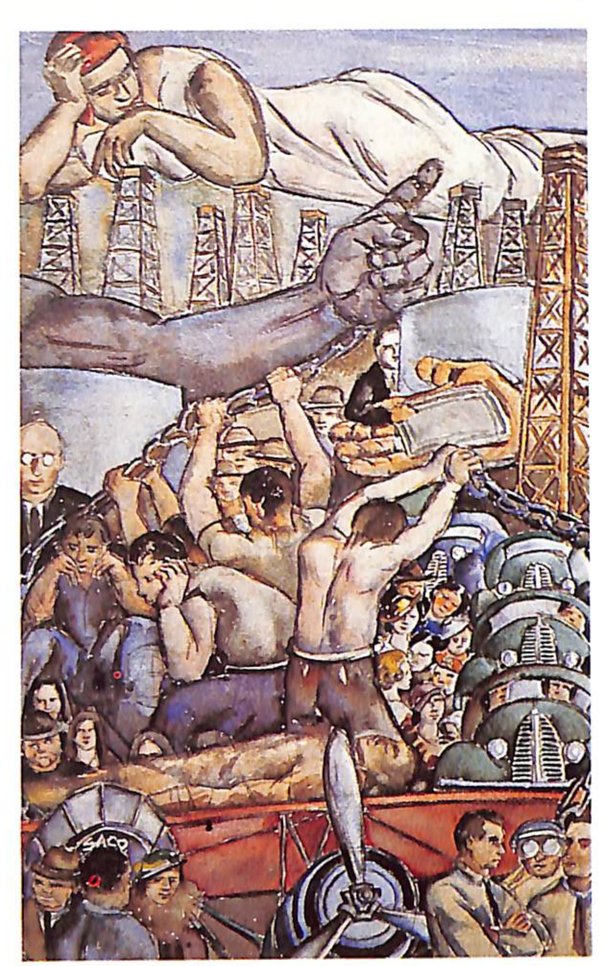
44 Luis Martel, "La exposición de arte nacional de Medellín. Una entrevista con Marco A. Peláez, en Catálogo de Débora Arango. *Op. cit.*, pág. 61.



Graciela Sierra. **"Los hijos de Pedro Nel Gómez"** 1936. 35 x 47 cms.
Graciela Sierra.



Jesusita Vallejo de Mora. **"Clase con el maestro Pedro Nel"** c. 1936.
Jesusita Vallejo de Mora.



Pedro Nel Gómez. **"El trabajo"** 1936. 59 x 36 cms. Casa Museo Pedro Nel Gómez.

colocadas al azar sobre una pequeña mesa, el trozo de paisaje visible desde una ventana, no son temas que se encuentren, para los problemas de la pintura, por debajo de la matanza de las bananeras o el impacto de una draga en la vida del mazamorrero. La visión del mundo de esta generación de hombres y mujeres fue encauzada hacia una opción que excluía "lo bonito" como finalidad de su trabajo. Este es un logro indiscutible de Pedro Nel como maestro y explica que tan distantes posiciones dieran resultados igualmente positivos.

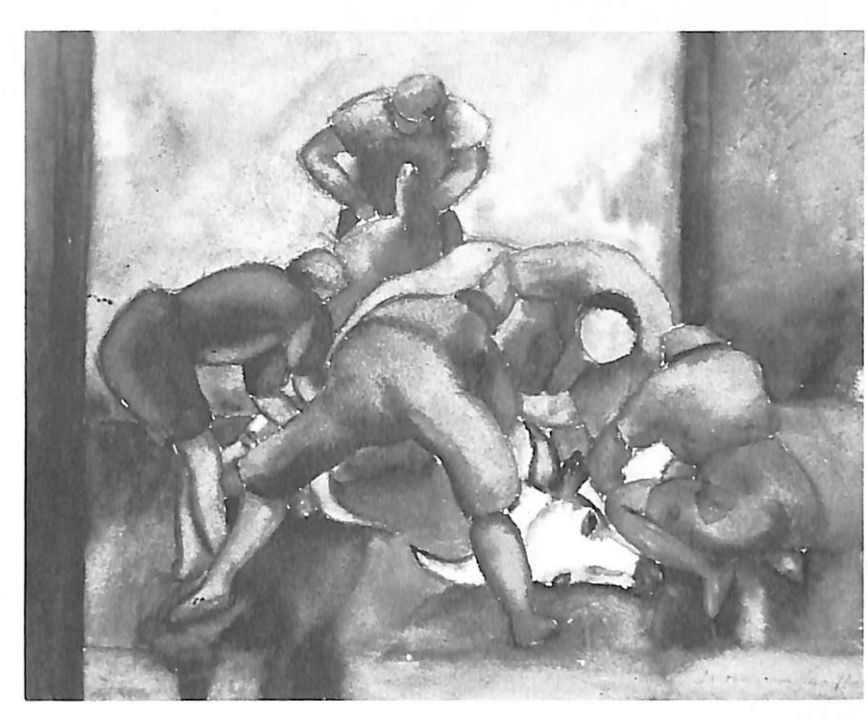
Pero no sería justo olvidar el papel que las particulares posturas de Humberto Chaves con su realismo y de Eladio Vélez con su concepción de la pintura, comprometidas solo con "valores plásticos y cromáticos" [45], cumplieron en la formación de las diferentes manifestaciones que la acuarela adoptara para entonces.

La violencia verbal que agitaba la vida nacional no era más que el preámbulo de lo que después del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán dejó de ser simple confrontación de ideas, para convertirse en uno de los episodios más oscuros de la historia colombiana: "la violencia". Una cultura que casi desde sus orígenes venía mostrando fidelidad al acontecer de la república tenía necesariamente que "mirar" esos dolorosos momentos convirtiéndola así en la única garantía de que aquello no se olvidara jamás. Débora Arango, con sus acuarelas *Viuda* y *La danza de la muerte* y con el óleo *Maternidad y violencia*, y Rafael Sáenz, con *Asesinato* entre otros, tuvieron el valor de volcar su trabajo hacia tal fin.

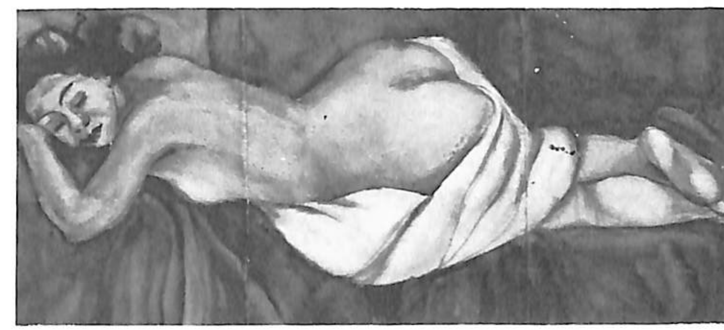
45 Catálogo de "Diez Maestros Antioqueños". *Op. cit.*



Débora Arango
"Friné o trata de blancas" 1940
132 x 100 cms
Museo de Arte Moderno de Medellín



Débora Arango
"Los Matarifes" 1939
29 x 36 cms.
Carlos Pérez.



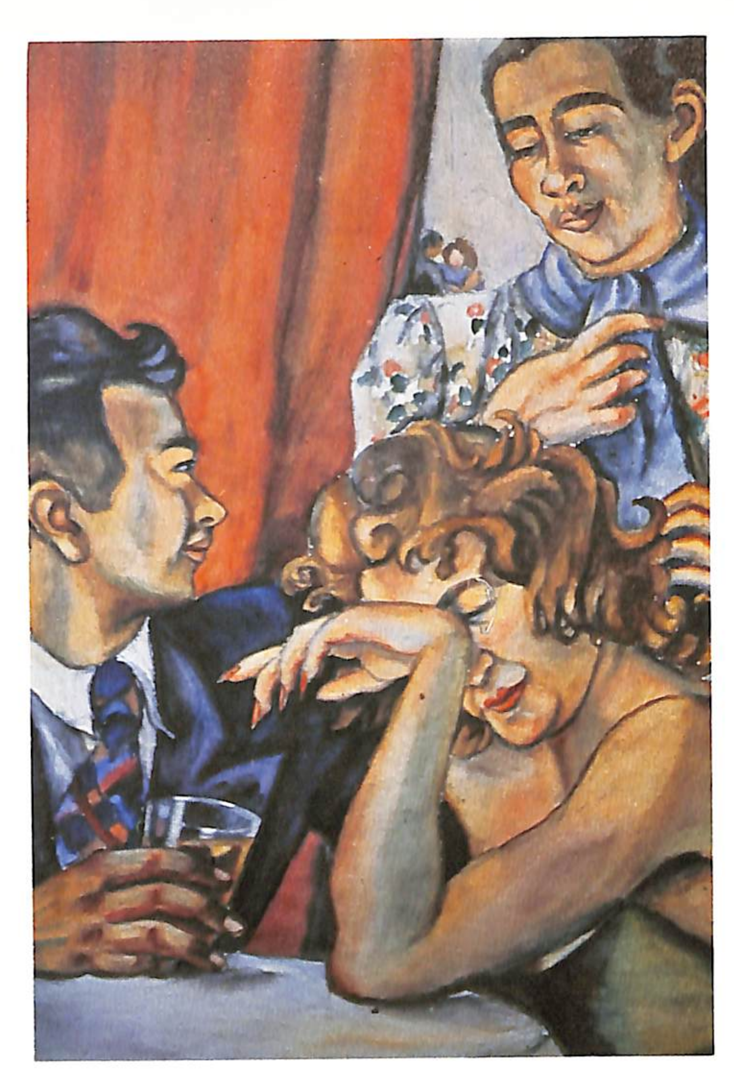
Débora Arango
"La amiga" 1939
61 x 144 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

No existen documentos que permitan afirmar que ésta época convulsionada llevó a esa generación a conquistar su autonomía; pero el hecho es que así sucedió. En adelante ya no sería propio hablar de alumnos sino de escuela.

La importancia que Débora Arango tiene dentro de la Escuela de Acuarelistas Antioqueños está suficientemente puesta de relieve en las páginas que anteceden.

Sin embargo, no es ocioso subrayar —a manera de resumen— algunos de sus aportes más positivos. En primer término, la idea de hacer del arte un elemento fundamental en el proceso de liberación del hombre —y este es su camino personal— no toma, como en Pedro Nel, de la gesta de una nación su impulso. Es la difícil brega del individuo en la conquista de su libertad moral la que informa gran parte de su obra. Por otra parte, su "compromiso" apuntó no tanto a lo social como a lo moral. Afirmar lo anterior no contradice su idea de que el arte "no tiene nada que ver con lo moral", puesto que su forma de ponerla en cuestión consiste en "mostrar" los hechos tal cual aparecen: Débora Arango, cuando pinta *El placer*, no juzga sino que más bien constata un hecho. Es su manera —tal vez la única válida— de denunciar. Y, por último el valor necesario para entender que una realidad particular requiere un arte igualmente particular. Por escuela y por el momento histórico que ésta halló como su tema afín, no es adecuado referirse al expresionismo europeo como fuente e inspiración de la manera que esta pintora tomara como opción. En otras

Débora Arango
"Amanecer" 1940
97 x 66 cms
Museo de Arte Moderno
de Medellín



Débora Arango
"Flores secas" 1940
57 x 48 cms
o de Arte Moderno de Medellín



Débora Arango
"Levitación" sin fecha
99 x 68 cms
Museo de Arte Moderno de Medellín

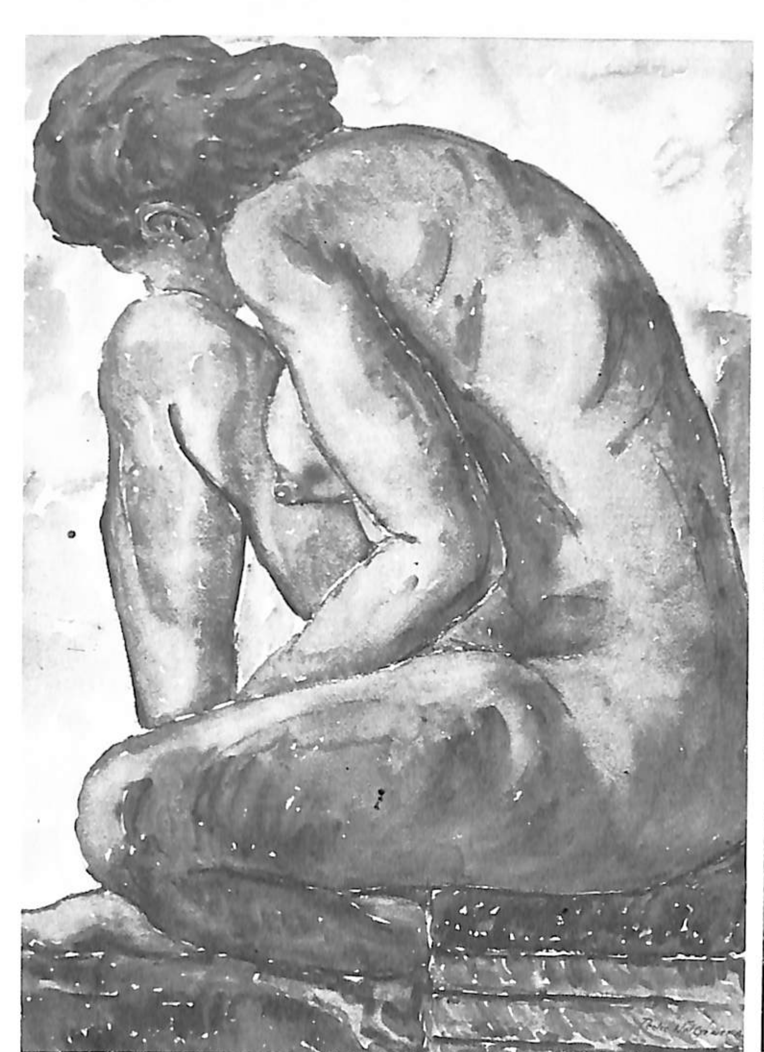
palabras, nunca antes se había optado por una forma absolutamente independiente de la tradición europea. El "expresionismo" de Débora Arango es el resultado de una lucha solitaria.

Carlos Correa (Medellín, 1910-1985) también iba a realizar una obra que testificara las luchas de su pueblo. Sin embargo, su interpretación de este momento histórico tomó en él un matiz diferente del de Pedro Nel y Débora Arango, puesto que en acuarelas como *La Maternidad blanca* de 1934, *El rapto* del mismo año y *Tríptico de las fuerzas vitales* de 1938, se percibe una intención simbolista que más adelante depuraría de todo elemento político.

Con Carlos Correa, pues, en la Escuela de Acuarelistas Antioqueños se pone de presente una actitud frente a la realidad, inédita hasta entonces. Su simbolismo, su tendencia mística y la consideración de la pintura como un hecho no solamente visual sino sobre todo intelectual. "El arte de Correa no es un arte de simple percepción, sino de elaboración mental, de honda premeditación, y ello lo distingue y lo separa, porque en sus pinturas no existe la interpretación de la vida cotidiana y costumbrista, ni el paisaje topográfico. ¿Será entonces un pintor simbolista? Es de creer que a ello habrá llegado por temperamento, no por academia", dice Jesús Alberto Misas y agrega: "Todo lo simbólico es completamente estático, tiende hacia lo inmutable, como la imagen frontal de un faraón del Valle de los Reyes, o como la estampa de Salomé en las pinturas de Gustave Moreau. Por todo ello, las formas y las pinturas de Correa aparecen tensionadas. A sus figu-



Pedro Nel Gómez
"**Barequera**" 1971
(Estudio para una talla en mármol)
76 x 56 cms
Casa Museo Pedro Nel Gómez



Pedro Nel Gómez
"**Barequera**" 1971
(Estudio para una talla
en mármol)
76 x 56 cms
Casa Museo Pedro Nel Gómez

Pedro Nel Gómez
"**Barequera**" 1971
(Estudio para una talla en márm
76 x 56 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.



ras humanas se les ve, de pronto, como si estuviesen en una larga sala de espera; no hay rostros afables" [46].

Su paisaje, a diferencia del tradicional, está a mitad de camino entre lo visto y lo imaginado, como cuando en su *Paisaje fantástico* nos muestra una montaña abrupta dentro del espacio cerrado de un comedor de una casa cualquiera. A propósito, Misas añade: "El paisaje de Correa no es para contemplarlo en 'soledad amena', como diría el clásico. Es para meditarlo y también para observar cómo, mediante un proceso psíquico, lo fantasmagórico se aproxima a la realidad, quedándose todo ello como detenido en un instante preciso, lo que constituye el estilo inconfundible del artista" [47].

Otro aspecto de su obra se manifiesta en el misticismo, acerca del cual afirma el mismo crítico: "Correa tiene arranques místicos, es cierto, pero de un misticismo agónico, en el sentido unamunesco del término. Nos bastaría recordar sus pinturas de vitrales, para iluminar negras figuras de frailes dominicos, y las pinturas de monjas, que reciben el resplandor de la luz coloreada por el tamiz del vidrio. Un sentimiento místico unifica sus temas. Recordamos un gran cuadro en donde ha pintado un gran grupo de monjes que cantan maitines en medio de un voraz incendio" [48].

Aunque sin ser "alumno" de Pedro Nel Gómez, Rafael Sáenz (Medellín, 1912) toma de éste algunos de los elementos más significativos de su pintura, tales como la participación de las masas, la denuncia y sobre todo la realidad antioqueña elevada a nivel del mito personifi-

46 Jesús Alberto Misas, "Carlos Correa, el pintor", en Catálogo Invatex, Carlos Correa, Muestra pictórica, Medellín, Editorial Colina, s.f., pág. 1

47 Ibid., pág. 2

48 Idem



Pedro Nel Gómez **"Coro social o el tumulto"** 1943 72 x 107 cms
Casa Museo Pedro Nel Gómez



Luis Eduardo Vieco **"La calle del codo"** 1943 45 5 x 32 cms Raúl Vieco



Luis Eduardo Vieco **"La iglesia de San José"** sin fecha 48 x 34 cms Gabriel Jaime Lopera

cado en la figura femenina como encarnación de la patria y de la raza. Sin embargo, Rafael Sáenz "dulcifica" esta actitud haciendo una versión lírica de lo que en Pedro Nel era épico.

En 1934 Pedro Nel había pintado una acuarela (preparatoria para los murales del Palacio Municipal), en donde aparece, en la parte superior, el cuerpo de una mujer reclinada sobre un campo de petróleo que representaba la figura de la Patria. Posteriormente ejecuta su acuarela *El tumulto* (1944), donde, en medio de una multitud que se agrede a golpes de cuchillo, hay una mujer casi oculta en el centro de la composición, con dos niños de brazos, vestida de verde y que parece simbolizar la presencia de la Patria. Años más tarde Rafael Sáenz pinta algunas obras donde hay una clara referencia a las citadas anteriormente. Por una parte, en *El Tríptico de la república* (1953), Sáenz retoma el tema de la multitud en medio de la cual una mujer vestida de rojo trata de separar dos bandos contrarios. En los paneles laterales, la misma mujer llora sentada sobre una piedra en uno de ellos, y en el otro, a manera de *Pietà*, sostiene el cuerpo de un campesino muerto. En esta obra, el mito, al tomar la figura femenina como su materialización, se humaniza, y dentro de esas acuarelas entra en contacto afectivo con el hombre real. Es así como el mito en las acuarelas de Sáenz, a diferencia de Pedro Nel, manifiesta sentimientos, afectos.

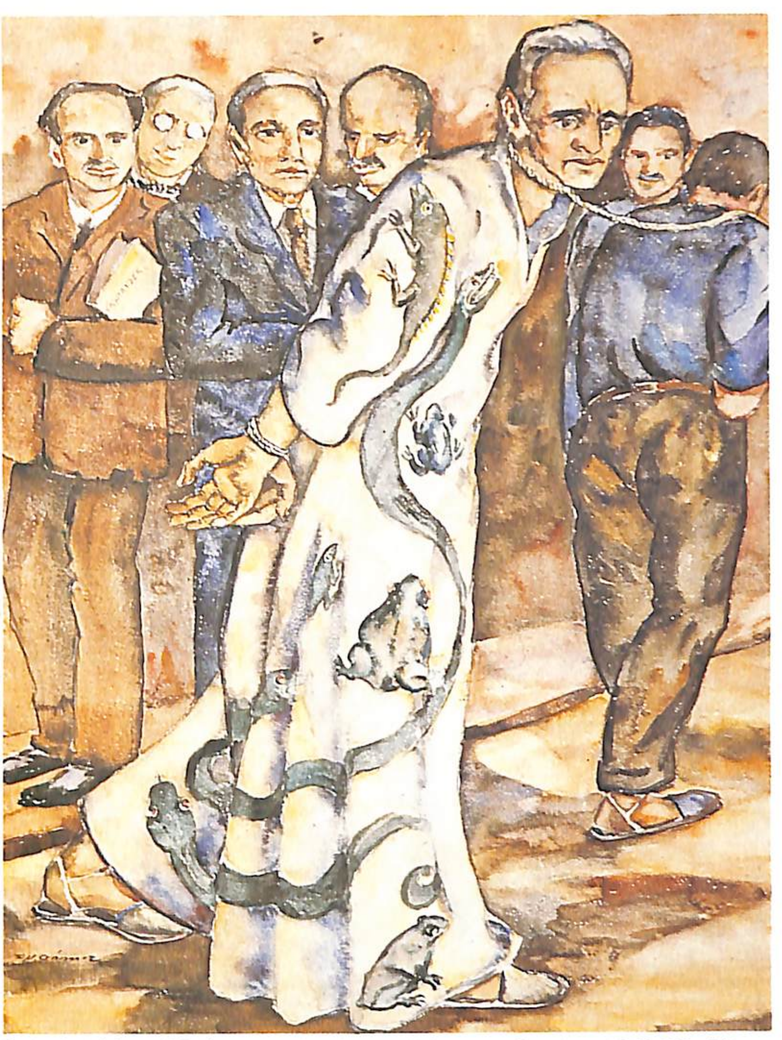
Paralelamente otros artistas, como el escultor José Horacio Betancur, realizan obras en las cuales su amor por el paisaje de la región los



Pedro Nel Gómez **"Fiestas populares"** 1945 48 x 61 cms Casa Museo Pedro Nel Gómez



Pedro Nel Gómez **"Reunión de barequeros"** 1945 54 x 74 cms Casa Museo Pedro Nel Gómez



Pedro Nel Gómez **"Galán es llevado a la horca"** (Fernando González) 1948 77 x 55 cms Casa Museo Pedro Nel Gómez

impulsa, casi como actitud de una generación, a elevarlo a nivel de lo mitológico. Ya no es la mirada realista sobre un trozo de la naturaleza sino la representación simbólica, como en el caso de *La laguna,* que es una mujer desnuda recostada sobre una masa de ranas y peces. Para Sáenz, por ejemplo, *El nacimiento de un río* es una mujer que en la cumbre de una montaña deposita en actitud maternal el cuerpo de un niño sobre un nacimiento de agua. En esta misma línea, Sáenz ejecuta la que sin lugar a dudas es la acuarela símbolo de la escuela de acuarelistas antioqueños y una de las más importantes de su producción: se trata de *La imagen de Antioquia.* Esta afirmación, que a simple vista puede parecer exagerada, se justifica si tenemos en cuenta lo siguiente:

En primer lugar se trata de un homenaje; del afecto del artista por su tierra, cuando Antioquia es elevada a la dignidad de madre protectora. En segundo lugar, esta magnífica acuarela se constituye en resumen y compendio de los principios que le dieron autonomía a la acuarela antioqueña: el paisaje en relación con la figura, el pequeño bosquejo costumbrista y la combinación de la observación directa de la naturaleza con el trabajo de taller.

Ya habíamos mencionado el carácter lírico, casi "tierno", de la pintura de Rafael Sáenz, carácter éste que le permite, aun en temas como *La danza de los machetes* y El asesinato, presentar una visión más humana de ellos sin implicar una estilización que los vuelva inofensivos. Este temperamento suyo lo induce a dirigir su mirada hacia esce-



Humberto Chaves
"Retrato de Marta" 1940
18 x 13 cms
Jairo Chaves Villa

Humberto Chaves
"Trabajador" 1947
17 x 17 cms
Jairo Chaves Villa

nas de la vida cotidiana: *En el Astor, El velorio, Paisaje con vacas* y *El puente de Girardot*, de 1935, donde su interés está dirigido más al cariño que le inspiran que a la pretendida objetividad de la pintura realista.

Dentro de la tónica anterior, la acuarela *El campesino* merece mención especial. En ésta el sentimiento no impide acoger una concepción de la relación "pictórica" paisaje-figura de características eminentemente constructivas. En otras palabras, el paisaje ya no se presenta como modelo que exige absoluta fidelidad, sino como punto de partida para construir una realidad visual autónoma. Sensibilidad y razón se concilian en esta obra de Rafael Sáenz.

Gabriel Posada Zuloaga (Medellín 1911-1953), haría a partir de este principio su aporte personal a la escuela que se viene reseñando. Eliminada la figura humana de sus paisajes, la realidad exigió de su pincel una actitud diferente. Es así como Posada toma frente al mundo una posición preeminentemente plástica. En sus acuarelas el paisaje plantea problemas de construcción más que de constatación. El problema fundamental se traslada al papel. Es decir, el paisaje no acontece en el mundo sino en la pintura. Ya no hay árboles, ni cerros, ni cielo; hay líneas, masas de color, espacios, todo ello creado más que copiado.

José Restrepo Rivera (Envigado, 1890- Medellín, 1958), aunque nacido en Envigado, realizó casi toda su carrera en Bogotá, lo que no impide considerarlo como punto significativo dentro del particular



Fotografía de una obra en la exposición de Tejicondor en 1951. Cortesía del doctor Carlos Peréz. Sin más datos

Humberto Chaves. "**Bodegón casero**" c. 1950. 23 x 36 cms. Jairo Chaves Villa





Humberto Chaves. "**Florero de dalias rojas y blancas**" c. 1940. 34 x 26 cms. Marta Chaves de Lopera

proceso de la acuarela antioqueña. Su tema, como el de muchos otros acuarelistas se lo proporciona el paisaje, sólo que en sus obras ofrece una versión claramente personal. La originalidad de sus trabajos se debe a su manera de utilizar la acuarela, ya no a partir de amplias manchas de color sino a la minuciosa pincelada, la cual, por otro lado, no es más que el medio eficiente de conferirle al paisaje una carga poética, evidentemente misteriosa. En segundo lugar, en una acuarela suya donde una masa de agua al atardecer golpea una tapia y refleja en ella un grupo de árboles azules, la concepción del paisaje como sucesión de planos queda absolutamente destruida. Como *En las regatas de Argenteuil* de Monet, la tela (en este caso el papel) no simula una tercera dimensión; ya no existe, como en el maestro francés, un "delante" y un "atrás" sino un "arriba" y un "abajo". Restrepo Rivera ha asumido el plano como espacio real de la pintura.

Con Hernán Merino (Manizales, 1922 - Bogotá, 1973) y Horacio Longas, (1898-1981), la acuarela adopta una intención ilustrativa orientada hacia la idealización de lo antioqueño. Merino, fundamentalmente caricaturista, realiza en 1942 una acuarela claramente inspirada en la escuela de muralistas. En ella aparece un grupo de campesinos en el ajetreo propio de un día de mercado. Sus cuerpos recios, tratados casi escultóricamente, colman la composición junto a bultos, racimos de plátanos, etc. No obstante sus evidentes valores plásticos, esta pieza manifiesta una marcada idealización de hechos y personajes que el artista mira como pertenecientes a un pasado que sabe



Rafael Sáenz **"El asesinato"** 1953 36 x 46 cms Del artista



Débora Arango
"La despedida" 1954
97 x 66 cms
Museo de Arte Moderno
de Medellín



Débora Arango
"La danza" 1948
56 x 39 cms
Museo de Arte Moderno de Medellín

Débora Arango
"El tren de la muerte" 1948, aprox
78 x 56 cms
Museo de Arte Moderno de Medellín





irremediablemente perdido. En Horacio Longas esta actitud es aún más evidente.

Arquitecto, y caricaturista también como Merino, trabajaba la acuarela por las noches en su casa. Desde allí Horacio Longas quiso en sus acuarelas rendirle un homenaje a la *RAZA*. Desde que empezó a formarse la acuarela antioqueña, éste había sido su propósito, unas veces directa, otras indirectamente presente, en las distintas actitudes personales de cada uno de los nombres que la conforman. Sin embargo, en Longas el tema se desenvolvería a partir de una intención idealizadora. En él, el paisa se convierte en arquetipo, en personaje ideal, corriendo el riesgo de perder su verdadera autenticidad. Conviene mencionar ahora su acuarela *El paisa* en relación con *Horizontes* de Cano y *Pareja de campesinos* de Luis Eduardo Vieco. Se trata, obviamente, de un mismo tema pero la actitud frente a él no es igual en los tres. En Cano y en Vieco nos encontramos frente a figuras de carne y hueso, al lado de un paisaje igualmente verdadero: en el primero la naturaleza virgen a punto de ser conquistada por el hombre; en el segundo la plaza de una población antioqueña cualquiera. El hacha que descansa entre las piernas del campesino de Cano es un instrumento real sin que por ello pierda su evidente significación simbólica. En ambos la fidelidad a lo concreto los lleva a lo general, a lo típico. En la obra de Longas ocurre algo distinto:

Aquí el personaje ocupa casi todo el papel en una actitud teatral que contrasta con la severidad de las figuras de Cano y Vieco; además, los

Débora Arango
"Colegiala" 1943
94 x 96 cms
Museo de Arte Moderno
de Medellín





Pedro Nel Gómez
"Las bañistas" 1950
50 x 66 cms
Casa Museo Pedro Nel Gómez

Carlos Correa **"Paisaje fantástico"** sin fecha. 35 x 45 cms
Lucía Correa y hermanas





Débora Arango
"La República" 1960, aprox
77 x 57 cms
Museo de Arte Moderno de Medellín

objetos que lo acompañan pretenden ya la categoría de símbolos de la "antioqueñidad": carriel, poncho y zurriago dejan de ser los instrumentos necesarios al hombre para convertirse en símbolos inanimados. En otras acuarelas suyas como *El regreso*, de 1940, y *Pareja de campesinos* adopta una actitud preeminentemente gráfica, ilustrativa, casi caricaturesca. Las figuras no se mueven dentro de un paisaje sino sobre un "fondo" que apenas lo insinúa.

Todo lo anterior hace pensar en Horacio Longas y Hernán Merino como los primeros epígonos de la Escuela de Acuarelistas Antioqueños.

A la luz de lo expuesto, la figura de Fernando Botero (Medellín, 1932) toma una significación especial. Aunque su importancia dentro de la pintura moderna no se debe a su labor como acuarelista, es innegable que los principios que le dieron vida a esta actividad informan muchas de las características que han llevado su obra al lugar que hoy ocupa en el arte contemporáneo. En primer lugar, la independencia con que se formó su particular concepción de la pintura acogiendo eso sí, informaciones y elementos tomados de la cultura universal, fue un hecho presente desde un principio en la conformación de la Escuela de Acuarelistas Antioqueña. En segundo lugar, el deseo de los artistas de esta escuela de llevar, a través de la pintura, la circunstancia particular a un plano de significación universal encuentra en la obra de Fernando Botero su plena realización. Además, no hay que olvidar que su primera exposición individual en 1951, en Bogotá, fue de acuarelas, acerca de las cuales dice: "Yo acostumbraba hacer acuarelas que



Carlos Correa
"Sacray y Huaman" sin fecha
25 x 35 cms.
Lucia Correa y hermanas.



Carlos Correa
"Inundación del Cauca" sin fecha
35 x 52 cms.
Lucía Correa y hermanas



Rafael Saenz
"El campesino" 1940
36 x 41 cms
Del artista

Carlos Correa
"La Ceja (Ant.)" 1983
37 x 53 cms
Lucia Correa y hermanas



representaban escenas de los mercados con personajes fuertes moviendo cosas pesadas" [49]. Se inició, pues, en la pintura como una técnica que para entonces había adquirido plena madurez, pero que a la vez estaba a punto de agotar sus posibilidades. Fernando Botero comienza su proceso de formación en un momento en el cual el aislamiento que forzaría a la pintura en Antioquia a forjarse un mundo propio, se estaba rompiendo definitivamente. El avance de las comunicaciones, la facilidad de información que conlleva; en fin, la incursión de América Latina en la historia contemporánea exigiría del artista un mayor compromiso con el acontecer de la cultura universal. Ya no bastaba la mera tradición local. No obstante, ésta no podía ser negada. Consciente de ello, Fernando Botero crea una pintura donde el hecho autóctono encuentra en la tradición de la pintura occidental el vehículo apropiado para hacer de aquella un acontecimiento de trascendencia universal.

Hasta el momento el humor había sido patrimonio exclusivo de la caricatura, en lo que se refiere a las artes visuales; Botero iba a tomarlo como su forma particular de hacer de la pintura algo más que un hecho plástico. Aquí su manera de involucrar al público no depende ni de la denuncia, ni de la imprecación sino de la ironía. En definitiva, el humor en Fernando Botero es la forma personal de aprehender la realidad.

Para terminar, lo "antioqueño", estrictamente hablando, no había sido objeto de crítica. Se habían cuestionado la moral, las desigualdades sociales, el clero, pero jamás la idiosincrasia. Botero le pone comillas a la "RAZA".

49 "Una entrevista de Fernando Botero con Wibke von Bonin", en Germán Arciniegas, *Fernando Botero*, Madrid, Edilerner S. A., s.f. pág. 51



José Restrepo Rivera
Sin título sin fecha
22 5 x 30 cms
Gustavo Arbeláez



Rafael Sáenz
"La República" 1953
Tríptico
47 x 64 cms. (centro)
Dêl artista



Pedro Nel Gómez
"Multimaternidades" 1945
55 x 74 cms
Casa Museo Pedro Nel Gómez

Rafael Sáenz
"El velorio" 1944
47 x 66 cms
Del artista

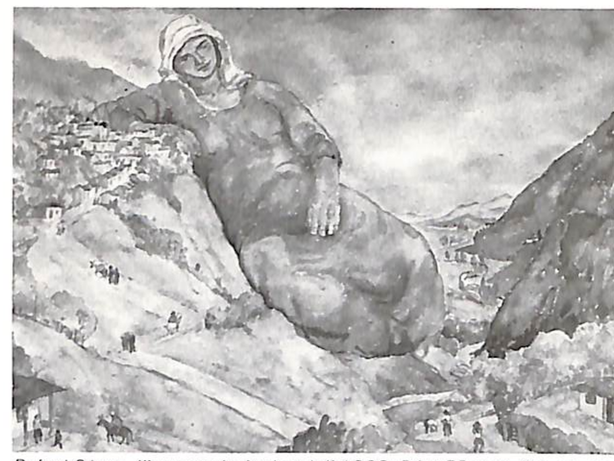
Alrededor de Rafael Sáenz vendría a formarse otras maneras de entender la relación de la pintura con los hechos que se le proponen. Rodrigo Callejas, Carlos Martínez y Aníbal Gil recibieron de él principios que posteriormente iban a desarrollar de forma particular. Callejas va a realizar una versión del paisaje que conforme a esa tradición busca una oportunidad, muy personal, de acercar lo inmediato a las exigencias que impone el lenguaje visual contemporáneo. Aníbal Gil y Carlos Martínez adoptarían otras posturas que los alejan de las intenciones de esta reseña.

En adelante ya no puede hablarse de acuarela antioqueña sino de acuarelistas nacidos en Antioquia. Tal afirmación no pretende rebajar el valor de personas que en la actualidad hacen de la acuarela su oficio. Decir que artistas como Luis Fernando Peláez, Luis Alfonso Ramírez y Gregorio Cuartas realizan su trabajo al margen de la Escuela Antioqueña de Acuarelistas, no implica hacer sobre su obra un juicio de valor.

Es difícil hablar sobre un hecho cumplido, y eso es la Escuela de Acuarelistas Antioqueños. Comenzó utilizando la caja de acuarelas para hacer más agradable el trabajo del ingeniero. Luego fueron entendiéndose sus posibilidades expresivas y su eficacia para registrar la necesidad de conocer lo propio. Poco a poco fue demostrando su aptitud para memorizar lo que el viajero ya no volvería a ver y así fue



Gabriel Posada
"Cementerio de San Pedro"
1940
48 x 36 cms
Gustavo Arbeláez



Rafael Sáenz **"Imagen de Antioquia"** 1969 54 x 72 cms Del artista



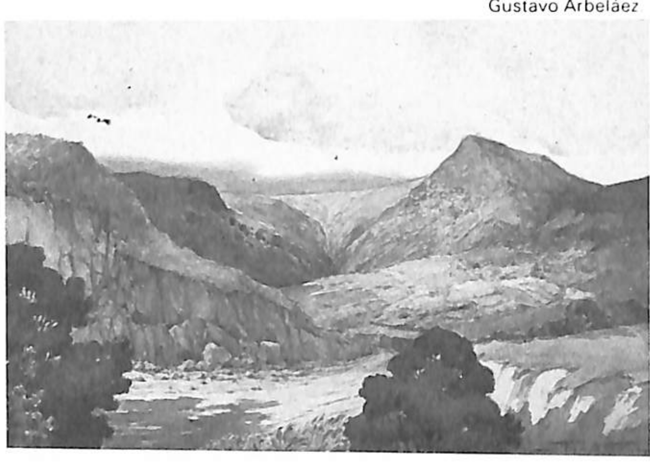
Hernan Merino
"En el mercado" 1942
48 x 36 cms
Alba Luz Mesa

conquistando una posición preeminente. Entonces halló una postura que le conferiría un lugar de importancia; una sensibilidad que vio en aquello un nuevo campo de acción. Agotadas sus posibilidades prácticas, entró casi en el olvido como objeto de interés para el artista. La pintura al óleo aplicada al retrato, a escenas "históricas", a bodegones y floreros la sumía en una posición auxiliar. La academia había impuesto una manera de mirar que no correspondía a las necesidades de un proceso histórico que, debido a un forzoso aislamiento, tomaba características particulares. La acuarela como técnica aún por explorar se presentó como la posibilidad más eficaz para registrar esta realidad tan inexplorada como ella. Fue así como el amor por la realidad propia halló en ella el vehículo idóneo para manifestarse. Pero esta "realidad" no es un hecho abstracto, ni cumplido; es, por el contrario, una conquista que no se logra a través de un solo camino. La acuarela será testigo de las diferentes opciones que adoptaría esta lucha. En un momento determinado de ella, la opción política tomó una urgencia que desplazaría por un tiempo otras posibilidades. Ella conduciría a la acuarela a un compromiso que iba a sacarla de la intimidad para volverla un hecho público y motivo de polémica. Sin embargo, esto no agotó sus posibilidades, puesto que otras manifestaciones iban a comprometerse con una realidad preeminentemente plástica. No obstante, todo se produjo como una exigencia de la



Pedro Nel Gómez
"El violinista Italo Gómez" 1957
70 x 50 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez

José Restrepo Rivera
"Río con montañas erosionadas"
sin fecha
35 x 49.5 cms.
Gustavo Arbeláez





Gabriel Posada **"Paisaje"** 46 x 31.5 cms. Gustavo Arbeláez.

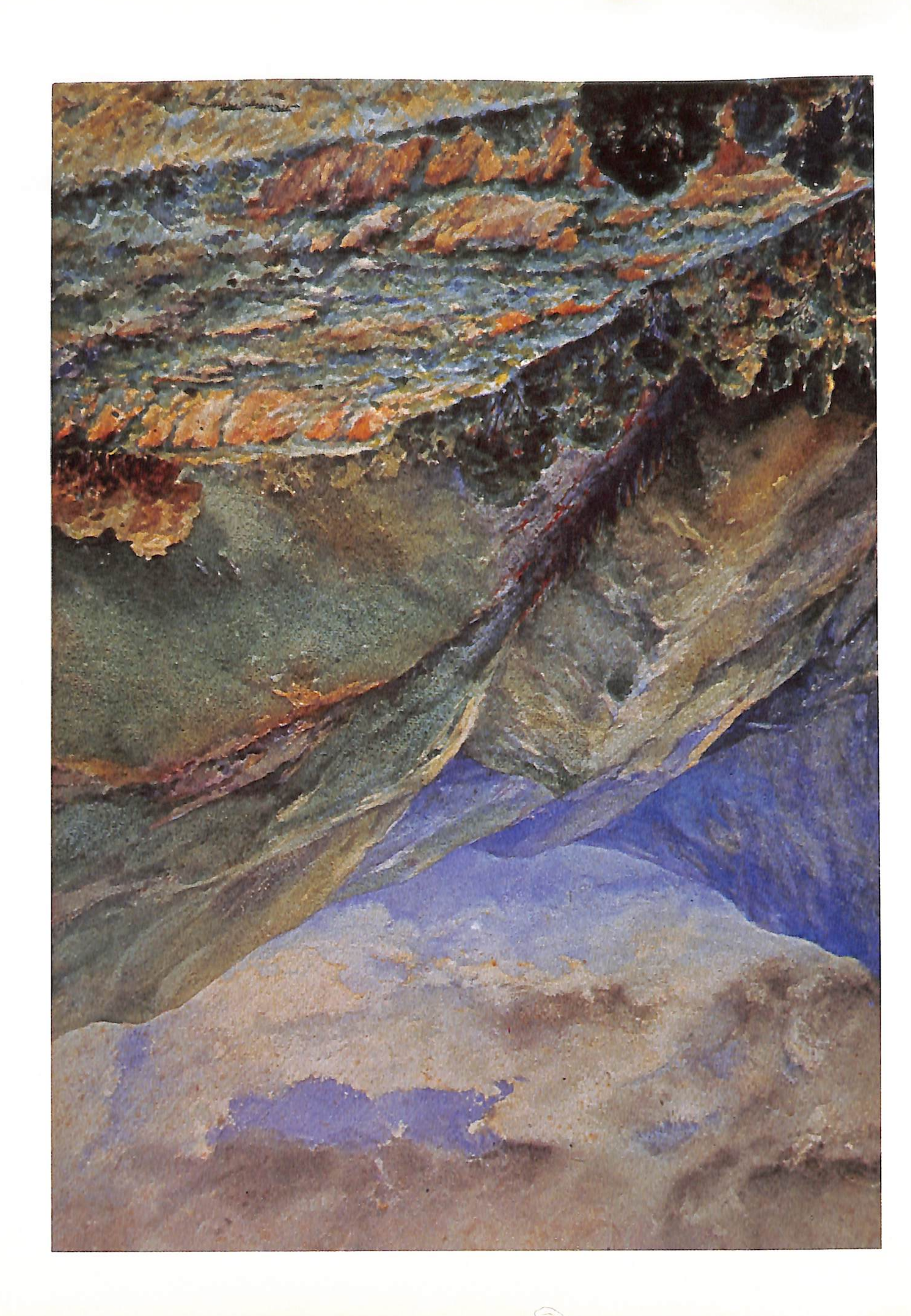
historia. Una vez halló, al contacto con otras manifestaciones culturales y otras circunstancias sociales, diferentes opciones, su tarea vendría a reducirse al ejercicio de un simple oficio aplicado a la mirada nostálgica de lo que le había conferido su fuerza.

Agradecimientos: A Constanza Toro B., sin cuya colaboración este trabajo no hubiera sido posible, y a Miguel Escobar por la valiosa información proporcionada.



Fernando Botero
"Florero" 1976
75 x 55 cms.
Banco de la República.

José Restrepo Rivera
"Paisaje de montañas" sin fecha
53 x 37.5 cms.
Gustavo Arbeláez



Lista de obras

1 Débora Arango
"Retrato de Eladio Vélez", 1934
27 x 23 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

2 Débora Arango
"El placer" 1939
33 x 31 cms.
Alberto Sierra.

3 Débora Arango
"Los Matarifes" 1939
29 x 36 cms.
Carlos Pérez.

4 Débora Arango
"Amanecer" 1940
97 x 66 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

5 Débora Arango
"La amiga" 1939
61 x 144 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

6 Débora Arango
"Flores secas" 1940
57 x 48 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

7 Débora Arango
"El tren de la muerte" 1948, aprox.
78 x 56 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

8 Débora Arango
"Friné o trata de blancas" 1940
132 x 100 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

9 Débora Arango
"La danza" 1948
56 x 39 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

10 Débora Arango
"La República" 1960, aprox.
77 x 57 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

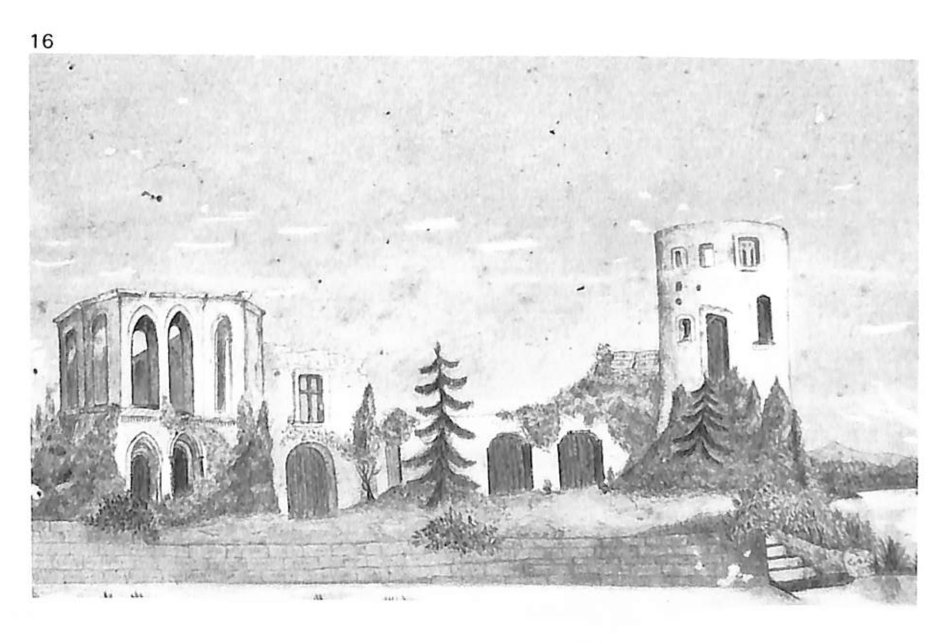
11 Débora Arango
"La despedida" 1954
97 x 66 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

12 Débora Arango
"Levitación" sin fecha
99 x 68 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

13 Débora Arango
"Colegiala" 1943
94 x 96 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

14 Graciela Sierra
"Los hijos de Pedro Nel Gómez" 1936
35 x 47 cms.
Graciela Sierra.

16



15 Jesusita Vallejo de Mora
"Clase con el maestro Pedro Nel"
c. 1936
Jesusita Vallejo de Mora.

16 Camilo Vieco
Sin título c. 1870
14 x 22 cms.
Raúl Vieco.

17 Gabriel Montoya
"El maestro Rivillas" 1897
31 x 20 cms.
Hernando Alvarez y Sra.

18 Gabriel Montoya
"Campesina de Santa Elena" 1916
47 x 35 cms.
Gustavo Arbeláez.

19 Humberto Chaves
"Libro, jarra y pincel" c. 1920
10 x 14 cms.
Jairo Chaves Villa.

20 Humberto Chaves
"Campesinos" c. 1930
42.5 x 28.5 cms.
Colección particular Medellín.

21 Humberto Chaves
"En el mercado" c. 1930
47 x 29 cms.
Colección particular Medellín.

22 Humberto Chaves
"Retrato de Marta" 1940
18 x 13 cms.
Jairo Chaves Villa.

23 Humberto Chaves
"Trabajador" 1947
17 x 17 cms.
Jairo Chaves Villa.

24 Humberto Chaves
"Bodegón casero" c. 1950
23 x 36 cms.
Jairo Chaves Villa.

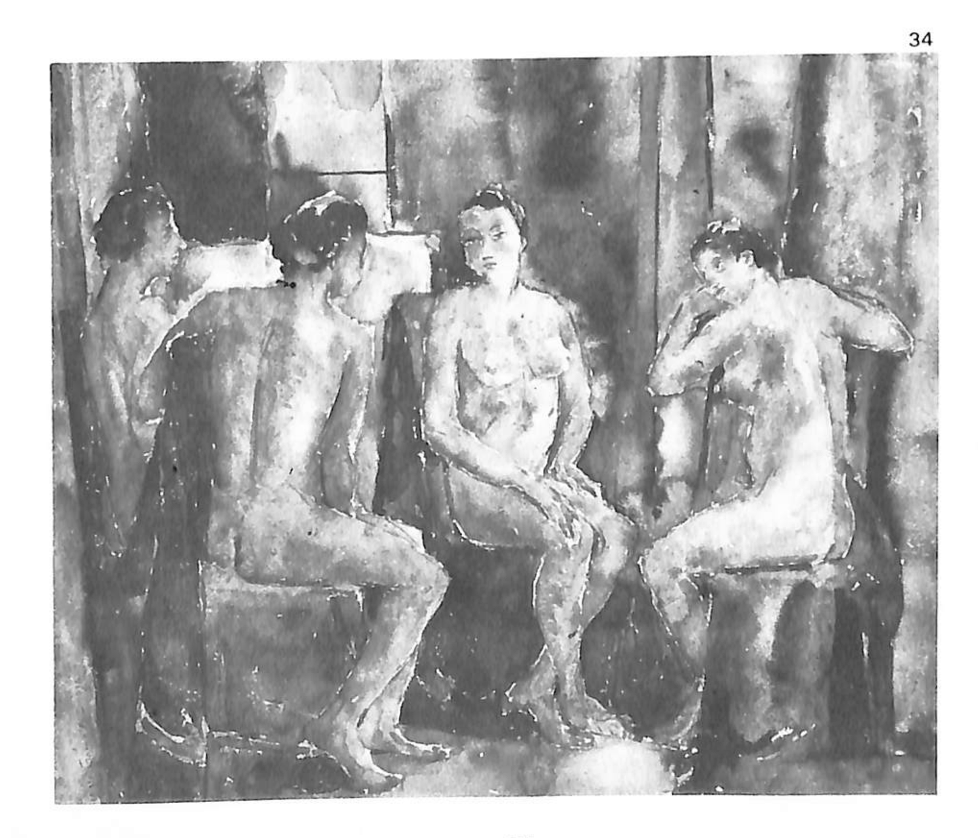
25 Humberto Chaves
"Florero de dalias rojas y blancas"
c. 1940
34 x 26 cms.
Marta Chaves de Lopera.

26 Luis Eduardo Vieco
"Parque de Berrío" 1901
21 x 16 cms.
Gabriel Jaime Lopera.

27 Luis Eduardo Vieco
"Puente de Guayaquil"
22 x 14 cms.
Gustavo Vieco.

28 Luis Eduardo Vieco
"San Roque" 1928
24.5 x 16 cms.
Alvaro Marín.

34



29 Luis Eduardo Vieco
"Pareja de campesinos" 1939
26 x 36 cms.
Gustavo Arbeláez.

30 Luis Eduardo Vieco
"La calle del codo" 1943
45.5 x 32 cms.
Raúl Vieco.

31 Luis Eduardo Vieco
"La iglesia de San José" sin fecha
48 x 34 cms.
Gabriel Jaime Lopera.

32 Luis Eduardo Vieco
"Escenografía"
14 x 22 cms.
Gustavo Vieco.

33 Pedro Nel Gómez
"La República" (boceto para el mural del Concejo de Medellín) 1934-1936
64 x 137 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

34 Pedro Nel Gómez
"En el vestier" 1932
47 x 54 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

35 Pedro Nel Gómez
"Los barequeros" 1936
48 x 60 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

36 Pedro Nel Gómez
"El trabajo" 1936
59 x 36 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

37 Pedro Nel Gómez
"La danza de las chapoleras" 1936
41 x 54 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

38 Pedro Nel Gómez
"Reunión de barequeros" 1945
54 x 74 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

39 Pedro Nel Gómez
"Galán es llevado a la horca" (Fernando González) 1948
77 x 55 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

40 Pedro Nel Gómez
"Multimaternidades" 1945
55 x 74 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

41 Pedro Nel Gómez
"Gaitán ante las multitudes" 1942
35 x 50 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

42 Pedro Nel Gómez
"Fiestas populares" 1945
48 x 61 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

53



43 Pedro Nel Gómez
"María Luisa Agudelo" (madre) 1933
31 x 18 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

44 Pedro Nel Gómez
"La familia" 1940-1945
67 x 97 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

45 Pedro Nel Gómez
"Las bañistas" 1950
50 x 66 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

46 Pedro Nel Gómez
"Coro social o el tumulto" 1943
72 x 107 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

47 Fotografía de una obra en la exposición de Tejicondor en 1951, Cortesía del doctor Carlos Peréz. Sin más datos.

48 Pedro Nel Gómez
"Barequera" 1971 (Estudio para una talla en mármol).
76 x 56 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

49 Pedro Nel Gómez
"Barequera" 1971 (Estudio para una talla en mármol).
76 x 56 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

50 Pedro Nel Gómez
"Barequera" 1971 (Estudio para una talla en mármol).
76 x 56 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

51 Pedro Nel Gómez
"Barequera" 1971 (Estudio para una talla en mármol).
76 x 56 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

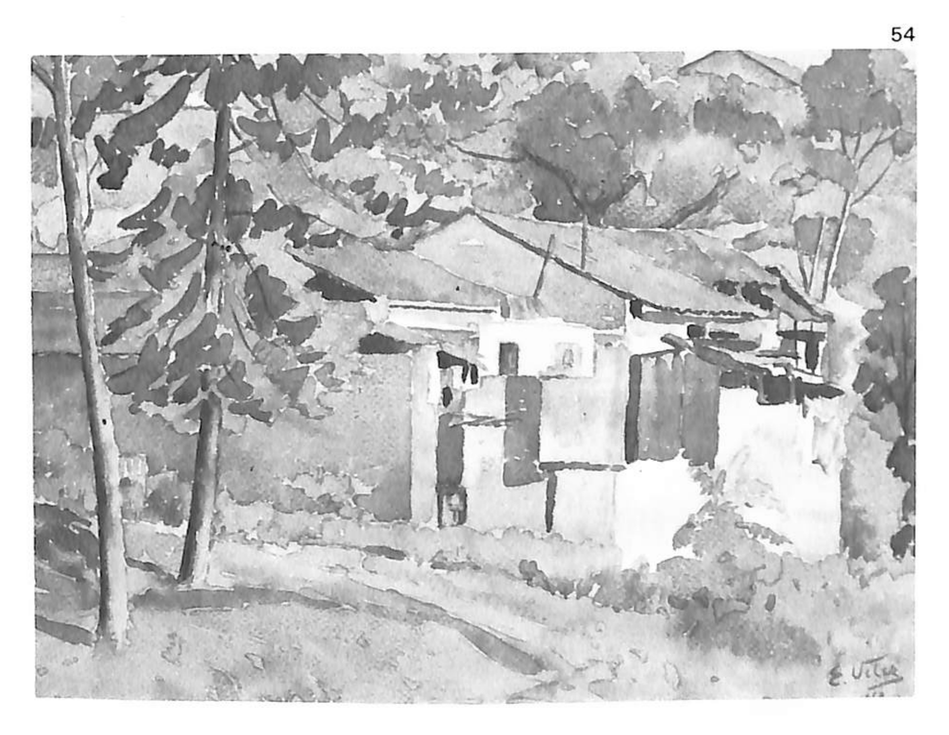
51A Pedro Nel Gómez
"El violinista Italo Gómez" 1957
70 x 50 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

52 Eladio Vélez
"La playa de Cahen" 1927
17 x 24 cms.
Carlos Pérez.

53 Eladio Vélez
"Enciso" 1963
37 x 49 cms.
Ariel Escobar.

54 Eladio Vélez
"Enciso" 1960
37 x 49 cms.
Gustavo Arbeláez.

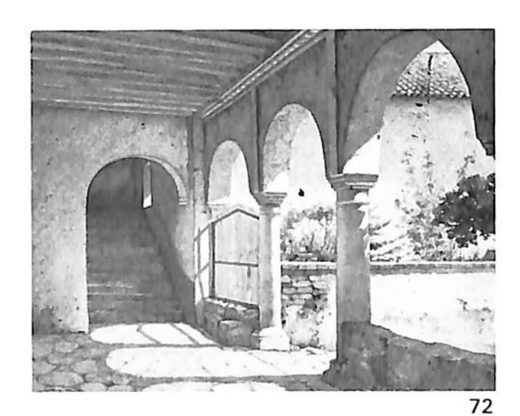
54




55


77


56


72


75

55 Eladio Vélez.
"Paisaje de montañas" 1963
49 x 37 cms.
Ariel Escobar.

56 Eladio Vélez
"Jardín" 1963
37 x 49 cms.
Ariel Escobar.

57 Hernán Merino
"En el mercado" 1942
48 x 36 cms.
Alba Luz Mesa.

58 Rafael Sáenz
"Puente en la playa" 1935
31.5 x 27 cms.
Víctor González.

59 Rafael Sáenz
"El campesino" 1940
36 x 41 cms.
Del artista.

60 Rafael Sáenz
"El velorio" 1944
47 x 66 cms.
Del artista.

61 Rafael Sáenz
"El asesinato" 1953
36 x 46 cms.
Del artista.

62 Rafael Sáenz
"La República"1953
Tríptico
47 x 64 cms. (centro)
Del artista.

63 Rafael Sáenz
"Imagen de Antioquia" 1969
54 x 72 cms.
Del artista.

64 Carlos Correa
"Niña con Cristo" 1929
17 x 15.5 cms.
Graciela Sierra.

65 Carlos Correa
"Paisaje fantástico" sin fecha
35 x 45 cms.
Lucía Correa y hermanas.

66 Carlos Correa
"Sacray y Huaman" sin fecha
25 x 35 cms.
Lucía Correa y hermanas.

67 Carlos Correa
"Inundación del Cauca" sin fecha
35 x 52 cms.
Lucía Correa y hermanas.

68 Carlos Correa
"La Ceja (Ant.)" 1983
37 x 53 cms.
Lucía Correa y hermanas.

69 José Restrepo Rivera
Sin título sin fecha
22.5 x 30 cms.
Gustavo Arbeláez.

70 José Restrepo Rivera
"Paisaje de montañas" sin fecha
53 x 37.5 cms.
Gustavo Arbeláez.

71 José Restrepo Rivera
"Río con montañas erosionadas" sin fecha
35 x 49.5 cms.
Gustavo Arbeláez.

72 José Restrepo Rivera
"Convento" 1937
44 x 56 cms.
Gustavo Arbeláez.

73 Gabriel Posada
"Cementerio de San Pedro" 1940
48 x 36 cms.
Gustavo Arbeláez.

74 Gabriel Posada
"Paisaje"
46 x 31.5 cms.
Gustavo Arbeláez.

75 Gabriel Posada
"Iglesia de San Cristobal"
37 x 46 cms.
Gustavo Arbeláez.

76 Henry Price
"Lavadoras de oro, río Guadalupe" 1852
15.6 x 23.7 cms.
Biblioteca Nacional.

77 Luis Eduardo Vieco
"El bosque" s.f.
27 x 18.5 cms.
Alvaro Marín.

78 Henry Price
"Minero y negociante" 1852
24.8 x 17.4 cms.
Biblioteca Nacional.

79 Henry Price
"Vista de Santa Rosa de Osos" 1852
16 x 24.8 cms.
Biblioteca Nacional

80 Luis Eduardo Vieco
"Manrique" 1944
45 x 27.5 cms.
Alvaro Marín.

81 Horacio Longas
"El antioqueño" s.f.
42 x 31 cms.
Gustavo Arbeláez.

82 Graciela Sierra
"Bodegón" 1940
31 x 47 cms.
Isabel Sierra de Henao.


78


80



79


81


82



83





84



85

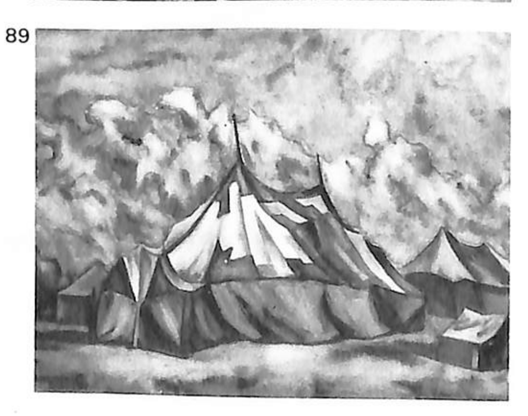


86

88



89



83 Graciela Sierra
"Pato" c. 1934
30 x 47 cms.
Isabel Sierra de Henao.

84 Graciela Sierra
"Niña con moño" c. 1940
38 x 29 cms.
De la artista

85 Graciela Sierra
"Mercado en Girardota" c. 1934
23 x 31 cms.
Isabel Sierra de Henao.

86 Graciela Sierra
"Mujer con frutas" 1936
64 x 47 cms.
De la artista

87 Carlos Correa
"Paisaje" 1934
39 x 28.5 cms.
Familia Uribe Rodríguez.

88 Carlos Correa
"Erosión colombiana" sin fecha
29 x 37 cms.
Lucía Correa y hermanas.

89 Carlos Correa
"El circo" sin fecha
33 x 41 cms.
Lucía Correa y hermanas.

90 Carlos Correa
"La cantera de el chocho" 1966
45 x 37 cms.
Lucía Correa y hermanas.

91 Carlos Correa
"En la sacristía" sin fecha
55 x 35 cms.
Lucía Correa y hermanas.

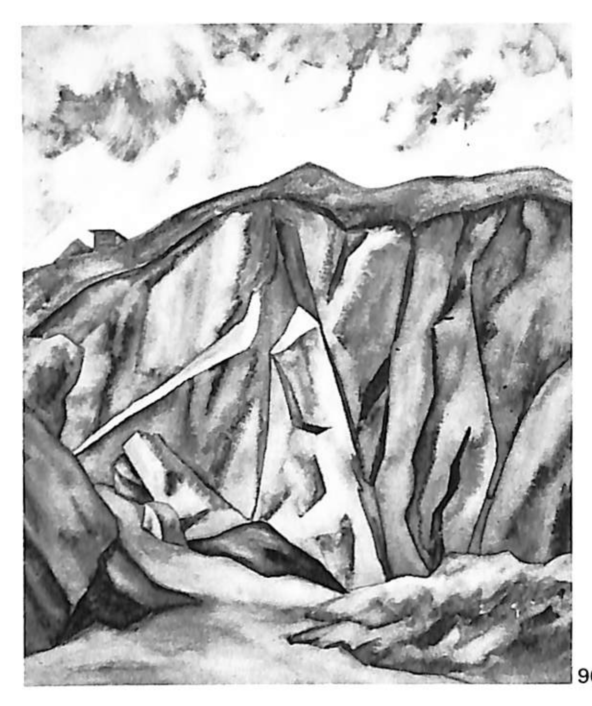
92 Francisco Antonio Cano
"Vasija de barro" 1892
38.5 x 30 cms.
Inés Cano.

93 Rafael Sáenz
"Paisaje con vacas" 1941
31 x 36 cms.
Del artista.

94 Rafael Sáenz
"En el mercado" 1950
47 x 66 cms.
Del artista.

95 Rafael Sáenz
"El baile del garrote" 1935
39 x 50 cms.
Del artista.

96 Eladio Veléz
"Bogotá" 1924
18 x 27 cms.
Familia Uribe Rodríguez.

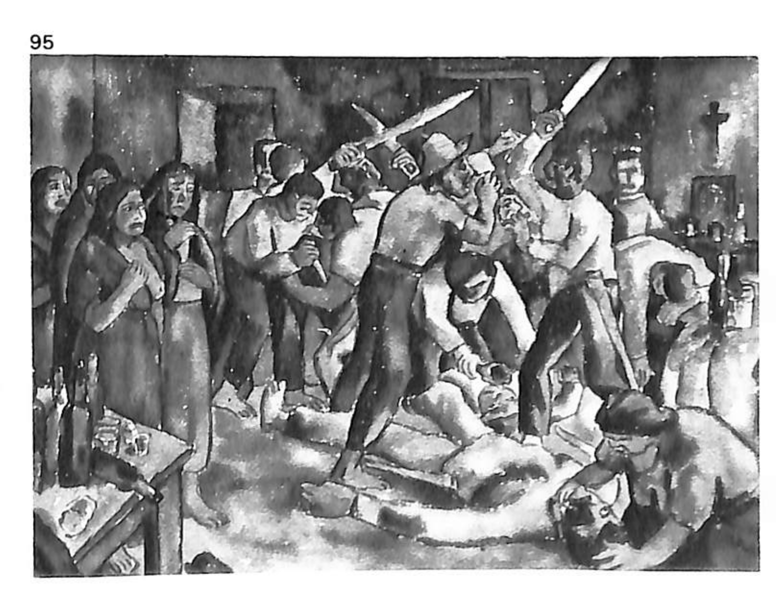

90

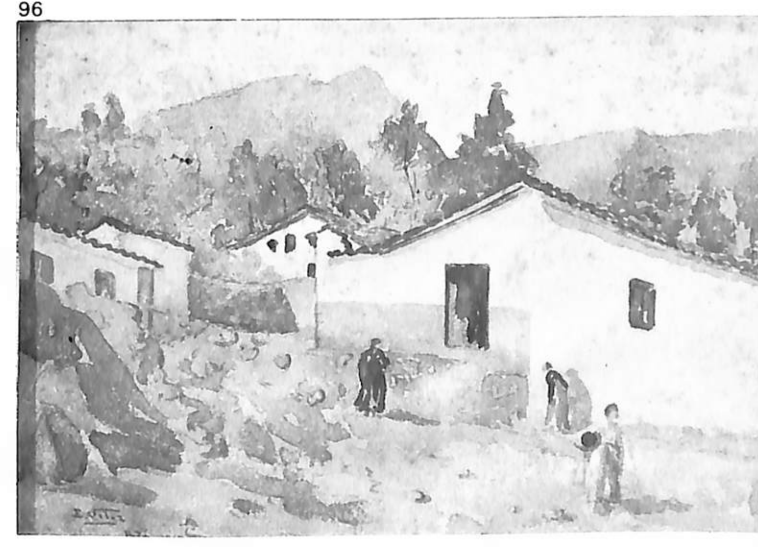

91



93

94


95


96




97



99



98



100

102



101





97 Francisco Antonio Cano
"Florero de margaritas" 1914
42 x 35.5 cms.
Inés Cano.

98 Rafael Sáenz
"En el Astor" 1956
54 x 72 cms.
Del artista.

99 Rafael Sáenz
"Madona en Aranjuez"
72 x 54 cms.
Del artista.

100 Rafael Sáenz
"El nacimiento de un río" 1969
54 x 72 cms.
Del artista.

101 Rafael Sáenz
"La República" 1953
Tríptico izquierdo
64 x 47 cms.
Del artista.

102 Rafael Sáenz
"La República" 1953
Tríptico derecho
64 x 47 cms.
Del artista.

103 Francisco Antonio Cano
"Niño con violín" 1915, aprox.
38.5 x 31 cms.
Inés Cano.

104 Fernando Botero
"Florero" 1976
75 x 55 cms.
Banco de la República.

105 Pedro Nel Gómez
"Paisaje" 1918
23 x 17 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

106 Pedro Nel Gómez
"Lección de anatomía" 1926
17 x 24 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

107 Pedro Nel Gómez
"La llorona de la selva" 1947
160 x 150 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

108 Pedro Nel Gómez
"La lectora" 1964
77 x 57 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

109 Pedro Nel Gómez
"Emilia González" 1938
62 x 42 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

110 Pedro Nel Gómez
"Fuerzas migratorias" 1934-1936
49 x 61 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.


105


106


109


107


108

110





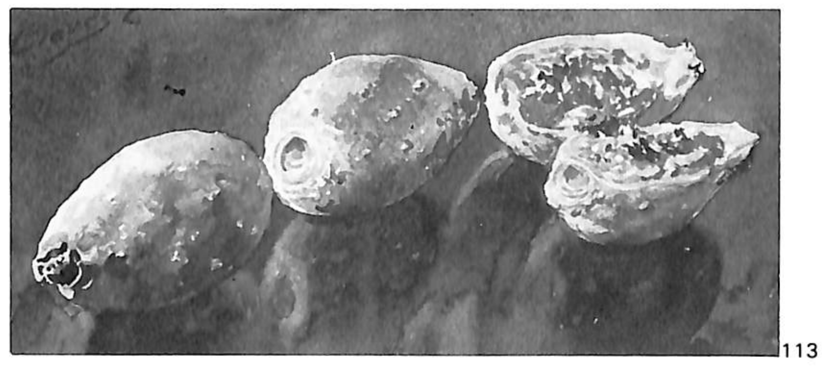

111



112

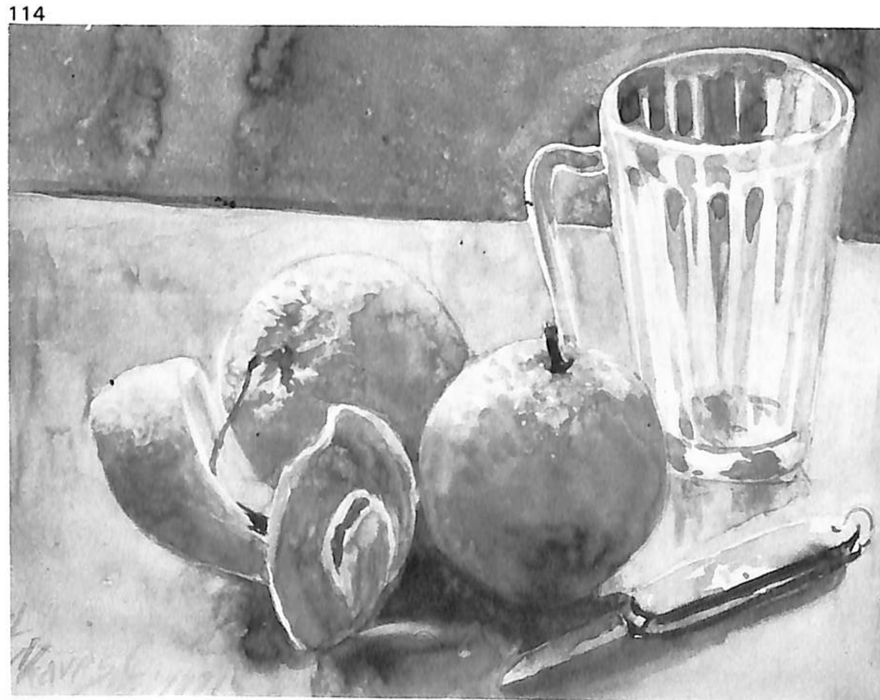


112A



113

114



111 Pedro Nel Gómez
"Mesa vacía del niño hambriento"
1933
56 x 68 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

112 Pedro Nel Gómez
"Las colegiales lloran a la compañera muerta" 1950
34 x 24 cms.
Casa Museo Pedro Nel Gómez.

112A Humberto Chaves
"Bodegón con mandarinas" c. 1950
16 x 25 cms.
Jairo Chaves Villa.

113 Humberto Chaves
"Bodegón con higos"
11.5 x 26 cms.
Jairo Chaves Villa.

114 Humberto Chaves
"Bodegón" 1971
23 x 42 cms.
Gustavo Arbeláez.

115 Humberto Chaves
"Bodegón con naranjas" 1959
13 x 22 cms.
Jairo Chaves Villa.

116 Humberto Chaves
"Azaleas" c. 1940
21 x 29 cms.
Marta Chaves de Lopera.

117 Humberto Chaves
"Rosas" c. 1940
21 x 29 cms.
Marta Chaves de Lopera.

118 Luis Eduardo Vieco
"Escenografía"
14 x 22 cms.
Gustavo Vieco.

119 Luis Eduardo Vieco
"Escenografía"
14 x 22 cms.
Gustavo Vieco.

120 Luis Eduardo Vieco
"Escenografía"
14 x 22 cms.
Gustavo Vieco.

121 Luis Eduardo Vieco
"Escenografía"
14 x 22 cms.
Gustavo Vieco.

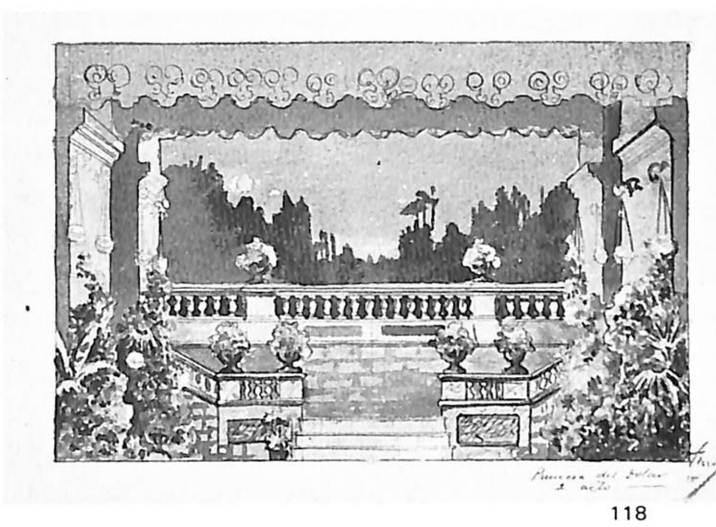
122 Luis Eduardo Vieco
"Escenografía"
14 x 22 cms.
Gustavo Vieco.

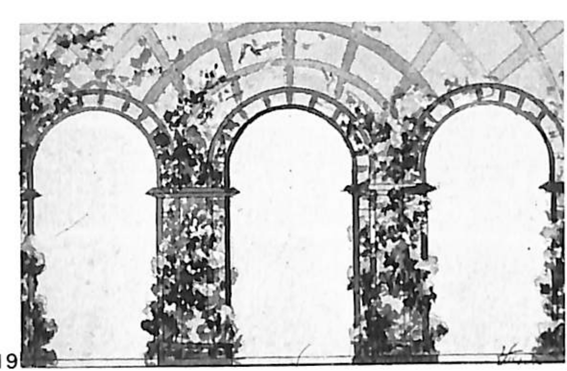
123 Luis Eduardo Vieco
"Escenografía"
14 x 22 cms.
Gustavo Vieco.

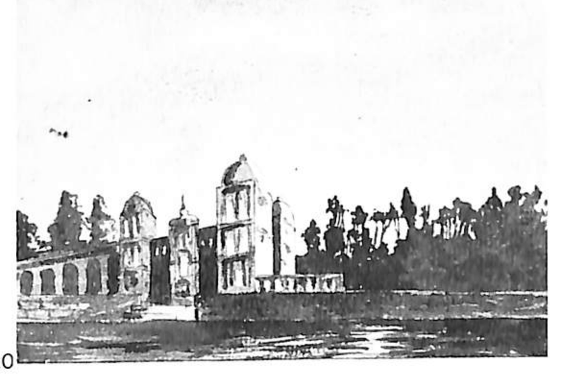

115


116


117


118


119


120



121

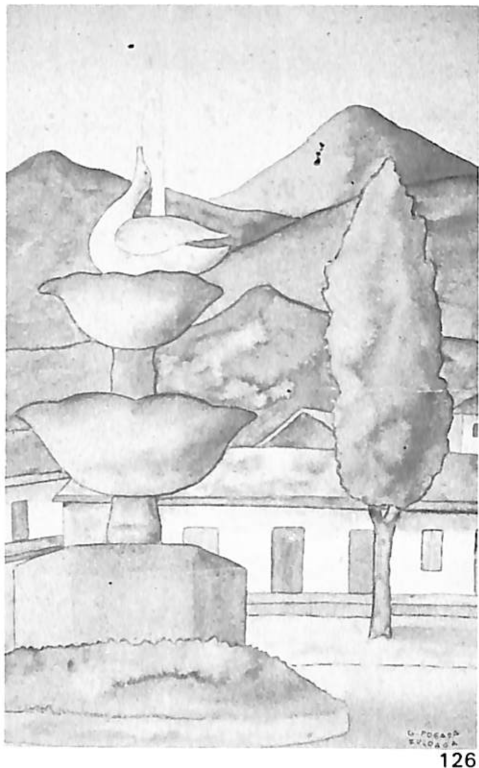

123



124



125





126



127



128



129

124 Gabriel Posada
"Paisaje" 1950
35 x 41 cms.
Gustavo Arbeláez.

125 Gabriel Posada
"Flor"c. 1940
49 x 32 cms.
Gustavo Arbeláez.

126 Gabriel Posada
"Fuente"
49 x 32 cms.
Gustavo Arbeláez.

127 Gabriel Posada
"Iglesia de San Miguel" sin fecha
34.5 x 25 cms.
Eugenia Posada.

128 Gabriel Posada
"Iglesia de San Miguel" sin fecha
35 x 25 cms.
Eugenia Posada.

129 Horacio Longas
"Los chicheros" sin fecha
28 x 22 cms.
Gustavo Arbeláez.

130 Horacio Longas
"Niña leyendo" 1979
33 x 28 cms.
Gustavo Arbeláez.

131 Camilo Vieco
"Sin título" c. 1870
14 x 22 cms.
Raúl Vieco.

132 Débora Arango
"Bailarina en descanso" 1939
65 x 196 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

133 Débora Arango
"13 de junio" 1953
38 x 56 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

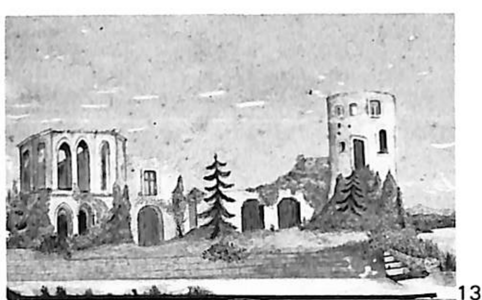
134 Débora Arango
"Patrimonio" 1944
99 x 66 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

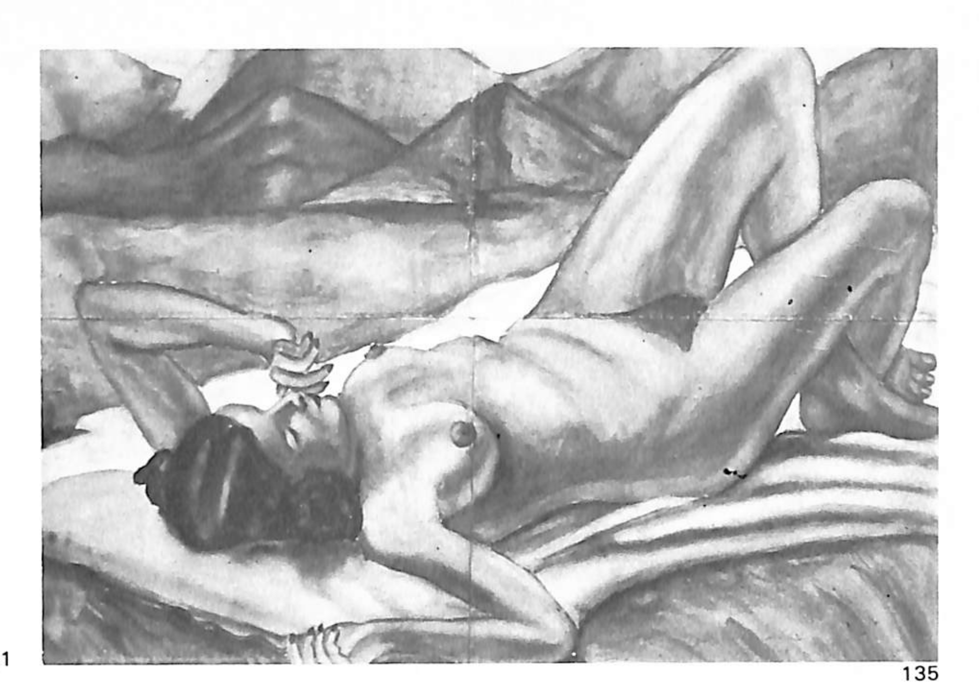
135 Débora Arango
"Montañas" 1940
97 x 127 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

136 Débora Arango
"En gallinero" 1954
97 x 66 cms.
Museo de Arte Moderno de Medellín.

137 Jesusita Vallejo
"Clase en el bosque" 1946
33 x 50.5 cms.
De la artista.


130


131


135


132


136


134

137


138







139



141



140

142



138 Jesusita Vallejo
"Luz Sierra" 1943
61 x 45.5 cms.
De la artista.

139 Jesusita Vallejo
"Adela" 1936
62 x 46 cms.
De la artista.

140 Jesusita Vallejo
"Elvira" 1946 aprox.
64.5 x 49.5 cms.
De la artista.

141 Jesusita Vallejo
"Pintora" 1943
63 x 43 cms.
De la artista.

142 Jesusita Vallejo
"Paisaje" 1942
42.5 x 64 cms.
De la artista.

143 Jesusita Vallejo
"Orquídeas" 1931
45.5 x 50.5 cms.
De la artista.

144 Jesusita Vallejo
"Guamas" sin fecha
32.5 x 50.5 cms.
De la artista.

145 Jesusita Vallejo
"Cactus" sin fecha
49.5 x 30.5 cms.
De la artista.

146 Jesusita Vallejo
"Débora" 1943, aprox.
32.5 x 25 cms.
De la artista.

147 Jesusita Vallejo
"Plantas" 1950 aprox.
76 x 55 cms.
De la artista.

148 Luis Eduardo Vieco
"La playa por Junín" 1943
43 x 28 cms.
Gabriela Vieco de M.

149 Luis Eduardo Vieco
"Avenida de Greiff con Cúcuta" sin fecha
52.5 x 40.5 cms.
Gabriel Jaime Lopera.


143


144


145


146


147


148

149




BANCO DE LA REPUBLICA